PIII 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria

teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 43
1996

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Directorul publicaţiei: ION ZAMFIRESCU

Comitet consultativ: LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam), GEORGE BANU (Paris), OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CLEMANSA-LILIANA FIRCA, MIHNEA GHEORGHIU, GEORGE LITTERA, COSTIN MIEREANU (Paris), TITUS MOISESCU, REMUS NICULESCU, ŞTEFAN NICULESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOŞARU, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Comitet de redacţie: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (redactor şef), MANUELA CERNAT, GHEORGHE FIRCA, DANIELA GHEORGHE, DANIEL SUCEAVA.

Secretar de redacţie: DANIELA ARŢĂREANU.

CITITORI,

Consultaţi publicaţiile periodice ale ACADEMIEI ROMÂNE!

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistelor, apelaţi la serviciile de abonamente prin oficiile poştale şi factorii poştali la: RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr.1, Sect. 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel.401-618 5103; 401-222 4126, Bucureşti, România. ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos. Olteniţei 35-37, Sect. 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, Bucureşti, România. AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O. Box 57-88, Fax 401-312 5109, Tel. 401-643 9390; 401-312 5109, Bucureşti, România.

La revue „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru-Muzică-Cinematografie paraît un fois par an.
Toute commande de l'étranger pour les revues et les livres sera adressé à: RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, Bucureşti, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos. Olteniţei 35-37, Sector 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, Bucureşti, România; AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O. Box 57–88, Fax 401–312 5109, Tel. 401–643 9390; 401–312 5109, Bucureşti, România.

Manuscrisele, cărţile, revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU". Redacţia: Calea Victoriei 196, Bucureşti, R-71101, C.P. 22-129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 76117, Bucureşti, România,
C.P.5-42, tel. 4103200

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pm 507 (d)

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 43 1996

SUMAR

TITUS MOISESCU, Anton Pann, personalitate complexă a culturii muzicale româneşti (1796–1854) 3

GHEORGHE C. IONESCU, Ştefan (Ştefanache) Popescu (1824–1911) 13

VASILE VASILE, Vârstele imnului „Deşteaptă-te, române" 25

◊

DANIELA GHEORGHE, Modificările structurale ale societăţii româneşti în secolul al XIX-lea reflectate în comedie (III) 53

MIHAI VASILIU, Matei Millo, „marca unei epoci" 67

IOLANDA BERZUC, Millo şi travestiurile sale 71

CORINA GUGU, Matei Millo şi Mihail Pascaly 77

ANDREI NESTORESCU, Editarea operei dramatice a lui Matei Millo 81

DOCUMENTE

GRAMATICI DE MUZICĂ BIZANTINĂ. II. *Eriminia lui Plousiadinos*. Transcriere şi traducere de Natalia Trandafirescu. Prefaţă şi îngrijire de ediţie Titus Moisescu 85

ION CAZABAN, Un decor de Victor Brauner 131

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANTON PANN – PERSONALITATE COMPLEXĂ A CULTURII MUZICALE ROMÂNEŞTI (1796–1854)

de TITUS MOISESCU

Timp de cinci secole muzica bizantină şi de tradiţie bizantină a avut o evoluţie continuă, ortodoxismul românesc necunoscând întreruperi în utilizarea acestei arte în practica liturgică. Începând cu primii compozitori cunoscuţi ai secolelor XV-XVI – Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu şi Theodosie Zotica, componenţi ai Şcolii muzicale de la Putna – şi continuând cu cei din secolele XVII-XVIII – Iovaşcu Vlahu, Vlad Grămăticu, Filothei Ieromonahul, Mihalache Moldovlahu, Şerban şi Constantin etc. –, în muzica de tradiţie bizantină s-a statornicit o anumită tradiţie, specifică nouă, românilor, care a continuat şi s-a dezvoltat, surprinzător de amplu, în secolul al XIX-lea, prin creaţia şi multiplele strădanii ale unor muzicieni de prestigiu. Dacă ar fi să enumerăm aici doar numele celor mai reprezentativi dintre aceştia – Macarie Ieromonahul (1770-1836), Anton Pann (1796-1854), Nectarie Frimu (? -1856), Ghelasie Basarabeanu (? -1851), Dimitrie Suceveanu (1816-1898), Ştefanache Popescu (1824-1911), Neagu Ionescu (1836-1917), Theodor Stupcanu (1861-1936), Nicolae Severeanu (1864-1941), Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) etc. –, ne dăm seama de marile dimensiuni în care această artă a evoluat, continuând şi supradimensionând vechea tradiţie a muzicii bizantine, statornicită încă de pe vremea putnenilor.

Această tradiţie a cântării psaltice româneşti, a acelei cântări specifice ortodoxismului nostru din ultimele două secole, continuă în mod firesc să se dezvolte în structura şi spiritul noii sistime Chrysanthice, acceptată de biserica noastră ortodoxă la puţină vreme după oficializarea ei, în anul 1814, de Patriarhia din Constantinopol. Până la această dată ne-am obişnuit a denumi muzica ce se practica în biserică, muzică bizantină şi de tradiţie bizantină, creată în spiritul ortodoxismului răsăritean de mari maeştri, compozitori şi psalţi, ce au activat în secole mult îndepărtate de epoca noastră, în centre cunoscute ca atare: Bizanţ, Athos, Thessalonic, Ierusalim etc. Noua muzică – pe care o definim cu o mai mare precizie prin denumirea de „psaltică", adică aceea executată în biserică de psalţi şi protopsalţi, o muzică al cărei text literar însoţitor provine într-o mare măsură din psalmii biblici – a fost îndată acceptată de ortodoxismul românesc şi introdusă în practica religioasă fără rezerve. În ţara noastră, cântarea psaltică a fost adusă de muzicieni greci din Constantinopol, ca Petru Efesiu[1], la Bucureşti, sau Theodoros Gherasimos[2], la Iaşi. Muzicieni pământeni străluciţi, la Bucureşti şi la Iaşi, şi-au însuşit această nouă sistimă, teoretizând, creând şi interpretând cântări specifice ortodoxismului în noua structură a notaţiei Chrysanthice, numele lor fiind de multă vreme cunoscute şi preţuite datorită activităţii şi operelor realizate. Dacă în ultima vreme nu prea i-am luat în seamă, fiind purtătorii unei muzici mai greu de înţeles şi de acceptat pentru cei obişnuiţi cu tonalismul şi sistemul de notaţie liniar, occidental, se cade ca acum să-i integrăm definitiv în istoriografia românească, nu formal, ci ca rezultat al cunoaşterii aprofundate a creaţiei lor.

[1] Petru Efesiu a tipărit în Tipografia nou înfiinţată la Bucureşti, în anul 1820, primele cărţi cu notaţie neumatică psaltică din lume: *Noul Anastasimatar* şi *Scurt Doksastar*. Încă din anul 1819 el a aşezat la Bucureşti o şcoală de cântări bisericeşti, la Biserica Sf. Nicolae din Şelari, având elevi străluciţi, ca Macarie şi Anton Pann. Pentru alte date privindu-l pe Petru Efesiu să se vadă: Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*. Muzică bizantină în manuscrise şi carte veche românească, Bucureşti, 1985.

[2] Un manuscris semnat de Theodoros Gerasimos şi datat 1820 - Iassion se păstrează în Biblioteca Academiei Române: Ms. gr.761/BAR – un Theoreticon al noii sistime Chrysanthic.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, TOM 43, p. 3-11, BUCUREŞTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deşi fiecare compozitor al acestui secol XIX are merite deosebite în evoluţia artei muzicale bizantine, considerăm că unul dintre ei – şi anume Anton Pann (1796-1854) – se detaşează prin realizări şi originalitate. Acest Anton Pann – „finul Pepelei, cel isteţ ca un proverb", cum îl evoca Mihai Eminescu în *Epigonii* (1870) – a fost expresia cea mai împlinită a omului de artă şi de cultură a acestui veac de adânci frământări şi incertitudini în istoria noastră, a românilor, un polivalent înzestrat cu multe şi alese virtuţi.

S-a născut în anul 1796, la Sliven, în Bulgaria[3]. După multe peregrinări, Anton Pann s-a stabilit la Bucureşti. A fost pe rând profesor de muzică bisericească, cântăreţ de strană, compozitor, scriitor, poet şi tălmăcitor de versuri, folclorist şi nu în ultimă instanţă editor şi tipograf al propriilor sale lucrări. Dacă la toate acestea mai adăugăm şi prodigioasa sa activitate literară şi folclorică, deloc neglijabilă, ne dăm seama de complexitatea şi diversitatea personalităţii sale artistice şi culturale. Preţuia cel mai mult muzica, pentru care, „încă din copilărie şi-a bătut capul ca să ajungă desăvârşit în meşteşugul musicii bisericeşti, în care a şi izbutit", cum preciza el într-una din cunoscutele-i prefeţe[4].

Anton Pann s-a bucurat de atenţia multor cercetători – îndeosebi literaţi – care au scos în evidenţă şi au analizat creaţia lui literară, beletristică. Este adevărat că nici unul dintre biografi nu a ocolit preocupările sale muzicale, prezentându-le însă de cele mai multe ori fragmentar sau lipsite de adevărata şi sensibila lor semnificaţie. Chiar şi în lucrările analitice ale muzicologilor români, activitatea şi creaţia acestei strălucite personalităţi a culturii româneşti a primei jumătăţi de secol XIX au fost tratate unilateral, incomplet, fiind de cele mai multe ori inventariate doar faptic.

Patru ar fi domeniile importante de cercetare a creaţiei şi activităţii lui Anton Pann în domeniul artei muzicale :

1. Anton Pann ca istoriograf al muzicii de tradiţie bizantină;
2. Anton Pann compozitor al noii sistime Chrysanthice;
3. Anton Pann teoretician şi autor de gramatici muzicale;
4. Anton Pann folclorist şi culegător de cântece religioase şi morale, numite de el şi politicesti.

Desigur că şi alte aspecte ale activităţii şi creaţiei sale prezintă interes – cum ar fi acela de „românire" a cântărilor bisericeşti, acţiune de mare importanţă pentru muzicinii români ai începutului de secol XIX, mulţi dintre ei implicaţi în acest proces de re-creaţie a cântărilor; sau acela de editor şi tipograf al propriilor sale lucrări de muzică, tipărind peste 25 de titluri, în mai mult de 38 de volume; sau acela de profesor de muzică bisericească şi autor al unei metodici de predare a muzicii, publicată la sfârşitul *Bazului teoretic şi practic al muzicii bisericeşti*, în anul 1845.

◊

Ca istoriograf, Anton Pann a lăsat tipărit pentru „Iubitorii de muze" un adevărat curs de istorie a muzicii bizantine, pornind de la anticele structuri modale, unele dintre ele generatoare ale celor opt ehuri bizantine – patru autentice şi patru plagale (sau „lăturaşe", cum le numea el). Arată apoi contribuţia anticilor, a lui Ptolemeu Filadelful, a lui Leon împăratul, a lui Ioan din Damasc şi a lui Cosma Asicritul, apoi a marilor maeştrii clasici ai secolelor XIV-XV: Ioannes Koukouzeles, Manouel Chrysaphes, Ioannes Kladas, Glykys etc. S-ar părea că mai puţine date deţine pentru creaţia şi creatorii secolului al XVI-lea, menţionând în contextul escursului său pe cei ai secolelor XVII şi XVIII: Neon Patron, Petru Berechet, Ioan Protopsaltul, Daniil Protopsaltul, Petru Peloponesiul, Iakov Protopsaltul, serdarul Dionisie Fotino[5] etc. În cele din urmă se opreşte asupra tălmăcitorilor şi alcătuitorilor români, aşezând în capul listei pe Dimitrie Cantemir, domnul Moldovei, deşi acesta nu a avut nici un fel de contingenţă cu muzica

[3] G. Dem. Teodorescu, unul dintre primii săi biografi, consideră anul 1794 ca dată a naşterii lui Anton Pann. A se vedea: *Viaţa şi activitatea lui Anton Pann* de Teodorescu G. Dem., partea I, Bucureşti, Tipografia Gutenberg, Joseph Göbl, 1893, p. 5,8. Alţi biografi şi chiar însuşi Anton Pann în două Testamente propun data de naştere ca fiind anul 1797, aşa cum se poate citi în Prefaţa din 1880, semnată de V. Gr. P., la reeditarea lucrării în versuri *O şezătoare la ţară sau Călătoria lui Moşiu Albu* de Anton Pann, Bucureşti, Typo-Litographia Dor. P.Cucu, 1880.

[4] *Fabule şi istorioare*, auzite şi versificate de Anton Pann. Cartea întâia. Tipărirea întâia. Bucureşci, Tipografia pitarului Constadin Pencovici, 1841, („Către cititori").

[5] Dionisie Fotino, compozitor, istoric şi scriitor, a fost profesorul de muzică al lui Anton Pann. A scris, printre altele, şi o *Istorie a Ţării Româneşti* în trei tomuri; un al patrulea a rămas în manuscris la nepoţii săi Ilie şi Eftimie Fotino – după cum precizează Anton Pann în *Bazul teoretic şi practic*... p. XXIV-XXV.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. Anton Pann, Presupus autoportret, a cărui fotografie se păstrează în Biblioteca Academiei Române.

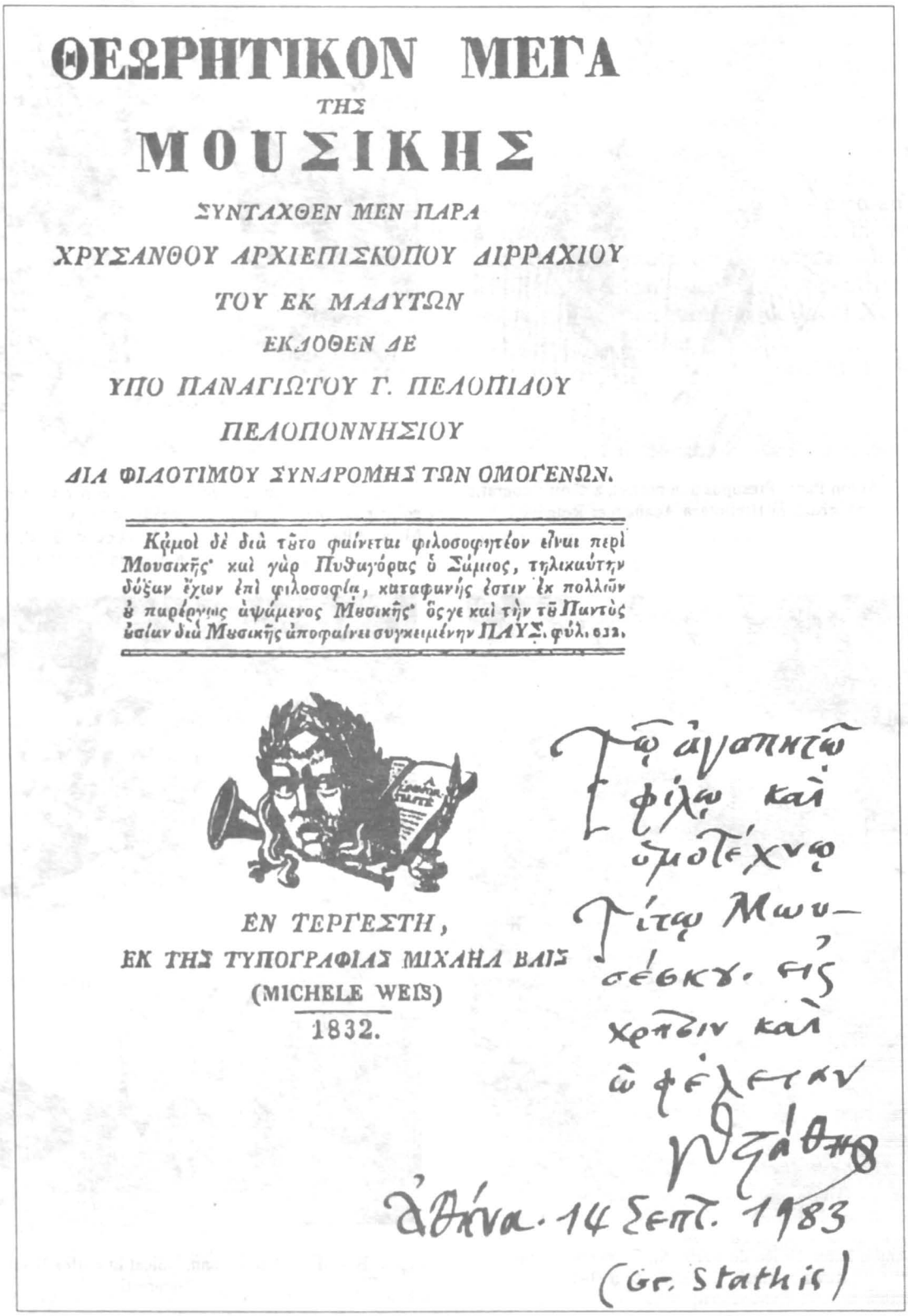
Fig. 2. Anton Pann. Desen apărut pe coperta interioară a unei ediţii postume a lucrării „O şezătoare la ţară sau Călătoria lui Moşiu Albu" de Anton Pann, reeditată de V. Gr. P. în anul 1880. Bucureşci, Typo-Litographia Dor. P. Cucu.

Fig. 3. Anton Pann, Desen de Barbu St. Delavrancea, apărut în „Revista nouă", II, 1889, 10, p. 361.

Fig. 4. Bustul lui Anton Pann, ridicat în curtea Bisericii Lucaci din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bisericească. Toate aceste informații, inclusiv cele privitoare la Dimitrie Cantemir, își află sorgintea în *Marele Theoretikon al Muzicii*, scris de Chrysanth, arhiepiscop de Madit, unul dintre cei trei reformatori ai muzicii, lucrare tipărită în anul 1832 la Triest, deci cu 13 ani înainte ca Anton Pann să fi editat *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, în a sa tipografie, la anul 1845, la începutul căreia a introdus muzicianul român informațiile cu caracter istoriografic pentru „iubitorii de



ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ

ΤΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΣΥΝΤΑΧΘΕΝ ΜΕΝ ΠΑΡΑ

ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΔΙΡΡΑΧΙΟΥ

ΤΟΥ ΕΚ ΜΑΔΥΤΩΝ

ΕΚΔΟΘΕΝ ΔΕ

ΥΠΟ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ Γ. ΠΕΛΟΠΙΔΟΥ

ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ

ΔΙΑ ΦΙΛΟΤΙΜΟΥ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΟΜΟΓΕΝΩΝ.

Κῶμοι δὲ διὰ τοῦτο φαίνεται φιλοσοφητέον εἶναι περὶ Μουσικῆς· καὶ γὰρ Πυθαγόρας ὁ Σάμιος, τηλικαύτην δόξαν ἔχων ἐπὶ φιλοσοφίᾳ, καταφανής ἐστιν ἐκ πολλῶν ὁ παρέργως ἁψάμενος Μουσικῆς· ὅς γε καὶ τὴν τοῦ Παντὸς οὐσίαν διὰ Μουσικῆς ἀποφαίνει συγκειμένην ΠΛΑΥΣ. φύλ. 632.

ΕΝ ΤΕΡΓΕΣΤΗ,

ΕΚ ΤΗΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΜΙΧΑΗΛ ΒΑΙΣ

(MICHELE WEIS)

1832.

Τῷ ἀγαπητῷ φίλῳ καὶ ὁμοτέχνῳ Γίτῳ Μωυσέβκυ. εἰς χρῆσιν καὶ ὠφέλειαν

Γ. Στάθης

Ἀθήνα. 14 Σεπτ. 1983

(Gr. Stathis)

Fig. 5. *Marele Theoretikon al Muzicii* de Chrysanth de Madit, Triest, 1832.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muze". Cât priveşte muzicienii români pe care-i menţionează Anton Pann în lucrarea sa – în aşa-numita de el „Întruducere" –, aflăm doar numele lui Mihalache Moldoveanu, autor al unui *Anastasimatar românesc*, al lui Vasilache Cântăreţul, care a compus heruvice şi chinonice, al lui Ianuarie Protosinghelul, care, la anul 1821, i-a arătat un „Anastasimatar frumos potrivit în limba română şi un Doxastar asemenea vrednic de toată lauda", şi numele lui Macarie Icromonahul – „al Părintelui Macarie Icromonahul, Portarie al Sfintei Mitropolii, acesta însă mai pe urmă învăţând metodul nuou şi întocma prefăcându-le, le-a şi tipărit, precum se văzu". După ce aminteşete de Petru Efesiu şi de un oarecare Nectarie Ierodiaconul, care a dat la lumină, în anul 1840, în Mănăstirea Neamţ, „o Antologie sau Heruvic-Chinonicar, în care foarte frumos a imitat pe cel grecesc", Anton Pann se referă şi la lucrările sale, pe care le-a tălmăcit sau le-a alcătuit, enumerându-le la p. XXXIX din „Întruducerea" *Bazului*. Multe alte amănunte istoriografice sunt prezente în celebra sa „Întruducere" la *Bazul teoretic*, asupra cărora nu vom insista aici. Trebuie doar să mai arătăm că în lucrările sale tipărite, Anton Pann a introdus, deliberat, multe cântări ce aparţin altor muzicieni – ca Daniil Protopsaltul, Petru Lampadarie, Hurmuz Hartofilax, Petru Berechet etc. –, nume de compozitori ce se înscriu astfel în istoriografia universală, devenind surse de cercetare muzicologică. De asemenea este surprinzător faptul că Anton Pann nu a deţinut nici un fel de informaţii cu privire la existenţa creaţiei muzicale româneşti din secolele XV-XVIII: Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica, Iovaşcu Vlahu, Vlad Grămăticul, Filothei Icromonahul, Şerban, Constantin, Iosif de la Neamţ etc., muzicieni de renume, care au intrat pe rând şi mult mai târziu în spectrul larg al istoriografiei muzicale româneşti. De altfel, acest aspect poate fi semnalat şi la istoriografii secolului al XX-lea, care au adus completări şi informaţii până în urmă cu două-trei decenii şi am putea spune că sunt necesare multe alte investigaţii spre a acoperi golurile existente în istoriografia muzicală românească.

◊

Pentru a ne referi la calitatea de compozitor a lui Anton Pann este necesar să întreprindem o cercetare mult diversificată şi deplin aprofundată privind fenomenul din mai multe puncte de vedere, şi anume:

– din punctul de vedere al istoriei culturii muzicale, creaţia lui Anton Pann aparţine sistemului de notaţie şi structurii Chrysanthice, al noii sistime, intrată în uz, în biserica ortodoxă română, la începutul secolului al XIX-lea;

– ca modalitate de exprimare, creaţia lui Anton Pann este vocalică, monodică, neacompaniată – presupunând deci tehnica monodică specifică stilului vocal neacompaniat;

– ca structură sintactică, ea este modală, structurată în numeroase scări modale specifice sistemului Chrysanthic, determinate de cele 18 ftorale utilizate în practica noii sistime şi de cele trei stiluri de creaţie şi de interpretare – papadic, stihiraric şi irmologic, cărora le adăugăm şi pe cel de al patrulea stil, recitativic, frecvent utilizat în monodia vocalică Chrysanthică.

– După cum vom observa cu uşurinţă, elementul cromatic îşi extinde mult sfera de cuprindere, ca de altfel şi cel enarmonic, prin ftoralele adiacente, toate acestea în detrimentul diatonismului. De asemenea şi aspectul ornamental este mult mai bogat, mai „orientalizat" faţă de cel natural al diatonismului vechii muzici bizantine.

Ţinând seama de particularităţile arhetipale, creaţia lui Anton Pann este purtătoarea următoarelor caracteristici :

– ambitusul cântărilor este cel specific vocii umane, nedepăşind posibilităţile de interpretare ale unei voci obişnuite, fără pasaje care să depăşească, în general, o duodecimă;

– tempoul (sau mişcarea) este determinat mai întâi de stilul cântării (papadic, stihiraric, irmologic sau recitativic) şi apoi de precizările autorului: grabnic, zăbavnic, alergător, pe larg etc.;

– dinamica este, în general, mai puţin precizată, aceasta reieşind din libera interpretare a psaltului;

– metro-ritmica (durata) rezultă din însăşi scrierea muzicală, valoarea fiecărei neume fiind determinată de semnele cu caracter ritmic ce o însoţesc: clasma, apli, gorgon, digorgon, trigorgon, argon, diargon etc.;

– desfăşurarea discursului muzical se face continuu, cu opriri la cadenţele interioare, menţionate prin mărturii. Fiecare cântare are, în mod firesc, un început, o dezvoltare, un punct culminant şi o încheiere, toate acestea fiind clar diferenţiate, mai cu seamă, în acele piese cu o desfăşurare mai largă;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– este evidentă o anumită tendință coloristică a discursului muzical, care se desprinde cu claritate în pasajele cromatice și enarmonice pe care Anton Pann le introduce în textul muzical cu o oarecare predilecție, ca și prin desele modulații ce pigmentează monodia, caracteristică generalizată la toți compozitorii noului sistem Chrysanthic;

– cât privește echilibrul de formă, cântările lui Anton Pann sunt mai degrabă ministructurale, în dependență de momentul liturgic în care se execută și de textul poetic ce le însoțește. Există deci un anumit sincretism în creația religioasă: moment liturgic, text poetic, muzică adecvată, Niciodată nu vom afla muzică liturgică în afara acestui sincretism, a acestei tri-potențe liturgice; chiar și acele tereremuri – mai mult sau mai puțin dezvoltate – sau pasajele vocalizante își au rostul lor în cadrul acestui așa-numit de noi aici sincretism liturgic;

– deși nu este notată în partitură, o anumită acompaniere a monodiei este posibilă prin acel „ison" practicat în cântarea monodică omofonă, ison care are menirea de a se constitui în sunet continuu de sprijin, de menținere a tonului inițial, de potențare intensivă a cântării. Isonul trebuie să creeze deci o continuă stabilitate a cântării, de aceea el se cade a fi susținut cu mare stabilitate pe sunetul de bază și nu purtat pe diverse trepte modulatorii ale monodiei, fapt ce ne-ar scoate din modalism și ne-ar apropia de tonalism. Această acompaniere „isonică" se aplică și cântărilor compuse de Anton Pann în execuții omofonice. Este o adevărată artă în a acompania monodia omofonă prin așa-numitul „ison".

Acestea ar fi principalele caracteristici stilistice specifice creației muzicale a lui Anton Pann. Desigur că toate acestea pot fi dezvoltate și exemplificate în numeroasele sale compoziții și adaptări existente în sutele de pagini tipărite ale cărților sale de muzică bisericească.

◊

Ca teoretician, Anton Pann poate fi definit prin cele trei cărți teoretice pe care le-a tipărit în propria sa tipografie:

1. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, 1845.
2. *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*, București, 1847.
3. *Mică gramatică muzicală teoretică și practică*, București, 1854.

G. Dem. Teodorescu, unul dintre primii biografi ai lui Anton Pann (în 1891 și 1893), face referiri la încă două titluri: *Catavasier și Teoreticon* (1846) și *Principii elementare ale musicei bisericești* (1853), pe care însă, „în lungile-i peregrinări", nu le-a aflat în nici un fel.

Conținutul *Bazului teoretic* este destul de cuprinzător, Anton Pann prezentând cu multă claritate aproape tot sistemul de notație Chrysanthic: semiografia (diastematică, ritmică și cheironomică), cele trei genuri (diatonic, cromatic și enarmonic), cele patru sisteme (al Diapasonului, al Roții, al Trifoniei și al Difoniei), cele opt ehuri cu scările respective, cele 18 ftorale (diatonice, cromatice și enarmonice), scările determinate de ftorale, cadențele în cele trei tacte (papadic, stihiraric și irmologic), fără a preciza însă formulele cadențiale, așa cum o va face mai târziu Ioan Popescu-Pasărea. Revine cu precizări utile „pentru completirea sau combinația semnelor și ortografia lor" (semnele diastematice combinate cu cele cheironomice), întreaga gramatică încheindu-se cu o metodică de predare a muzicii în Seminarul Sf. Mitropolii, (p. 211-222).

Bazul teoretic și practic al lui Anton Pann a fost și rămâne o lucrare de referință, deși nu în tot conținutul său este original. Nu în *Marele Theoretikon al Muzicii* de Chrysanth de Madit își are sursa de informare, așa cum am presupus cândva, ci într-o altă lucrare teoretică apărută, în anul 1842 la Constantinopol: *Krēpis tou Theōrētikoi kai praktikoi tēs ekklēsiastikēs Mousikēs* de Phōkeōs. Deși numele lui Anton Pann nu figurează în lista „prenumeranților" de la București, unde au fost comandate 12 exemplare, și nici la Iași (5 exemplare), acest „Baz teoretic și practic al muzicii bisericești" de Phōkeōs a ajuns în mod sigur în mâinile lui Anton Pann, care l-a preluat ca model în elaborarea „Bazului" său. Comparându-le, am constatat că multe capitole sunt identice, atât în ce privește semiografia și structura scărilor, cât și textul propriu-zis, în mod evident la capitolele destinate ehurilor și ftoralelor, în care identitatea este evidentă. De asemenea, multe pasaje din „Întruducerea" lui Anton Pann sunt preluate din *Bazul* lui Phōkeōs, care și acesta din urmă la rându-i a preluat întregul text privitor la istoria muzicii din *Marele Theoretikon* al lui Chrysanth. De pildă, pasajul privitor la Dimitrie Cantemir de la p. XXVIII-XXIX din *Bazul* lui Anton Pann este traducerea integrală a textului de la p. XXVIII

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din Chrysanth şi a celui de la p. 37 din Phōkeōs. Grafia scărilor din *Bazul* lui Anton Pann este identică cu cea din *Bazul* lui Phōkeōs.

ΚΡΗΠΙΣ

ΤΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΟΥ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

Συνταχθεῖσα, πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν, κατὰ τὴν νέαν μέθοδον, παρὰ τῶν τριῶν ἐνδόξων Μουσικοδιδασκάλων,

ΚΥΡΙΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΠΡΟΥΣΣΗΣ.

ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ ΤΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ,

ΚΑΙ ΚΥΡΙΟΥ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΣ.

Ἐκδεδομένη πρότερον μὲν διηγηματικῶς παρὰ Παναγιώτου Πελοπίδου·

Νῦν δὲ αὖθις εἰς τύπον ἐκδοθεῖσα κατ' ἐρωταπόκρισιν, μετὰ προσθήκης πολλῶν ἑτέρων ἀναγκαιούντων τὰ μάλιστα εἰς φιλολογικὴν γνῶσιν,

Παρὰ

ΘΕΟΛΩΡΟΥ ΠΑΠΑ ΠΑΡΑΣΧΟΥ ΦΩΚΑΕΩΣ,

Ἐπιμελείᾳ τοῦ ἰδίου, καὶ ἀναλώμασιν αὐτοῦ τε καὶ τῶν φιλομούσων Συνδρομητῶν.

Ἐν ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ.

Ἐκ τῆς τοῦ Γένους ἡμῶν Πατριαρχικῆς Τυπογραφίας.

1842

Fig. 6. *Bazul teoretic* şi *practic al muzicii bisericeşti* de Phōkeōs, Constantinopol, 1842.

Şi totuşi există o importantă diferenţiere între teoria lui Anton Pann şi cea a lui Phōkeōs, şi anume una esenţială: mărimile subdivizării tonului. Anton Pann propune în *Bazul* său: tonul mare, 4 subdiviziuni sau secţii; tonul mic, 3 subdiviziuni sau secţii; tonul mai mic, 2 subdiviziuni sau secţii. Întreaga scară a Diapasonului are, în felul acesta, 20 de secţii (p. 9-11, 73-74). Phōkeōs rămâne la subdivizarea Chrysanthică: tonul mare, 12 secţii; tonul mic, 9 secţii ; tonul mai mic, 7 secţii, aşa cum observăm şi în *Theoreticonul* lui Macarie. Rămâne de stabilit care a fost sursa acestei noi orientări a lui Anton Pann, ştiut fiind faptul că modul în care a stabilit el subdivizarea tonului a fost îmbrăţişat de toţi teoreticienii români care i-au urmat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Celelalte două cărţi teoretice ale lui Anton Pann: *Prescurtare din Bazul muzicii bisericeşti şi din Anastasimatar* – care se cântă grabnic şi zăbavnic (1817) – şi *Mică gramatică teoretică şi practică* (1854) repetă principiile teoretice din *Bazul* său, cu anumite prescurtări şi exemplificări din *Anastasimatar*.

Ceea ce caracterizează teoria muzicii eclesiastice prezentată de Anton Pann în lucrările sale teoretice este, în primul rând, claritatea expunerii şi precizia terminologiei muzicale care abia se înfiripa, aceasta fiind mult mai adecvată decât aceea propusă de Macarie în *Theoreticonul* său din 1823. Cărţile tipărite de Anton Pann au o frumoasă ţinută grafică, cu pagini echilibrate şi neume corect şi elegant turnate. *Bazul* lui Anton Pann şi *Theoreticonul* lui Macarie au dominat teoria muzicii eclesiastice în întreg secolul al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea, până când a intervenit uniformizarea muzicii bisericeşti din anul 1951, când întreg conceptul teoretic psaltic a suferit modificări structurale, mai cu seamă, în subdivizarea tonului, fapt ce a atras după sine o nouă aşezare a sistemului modal[6].

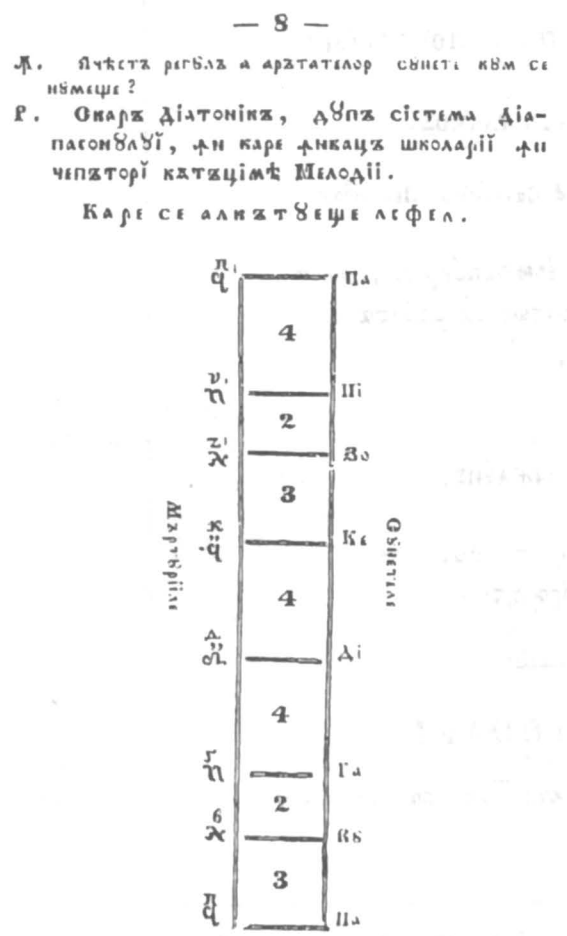


Fig. 7. "Scara diatonică după sistema Diapasonului", din „Bazul teoretic şi practic" al lui Anton Pann (p. 8).

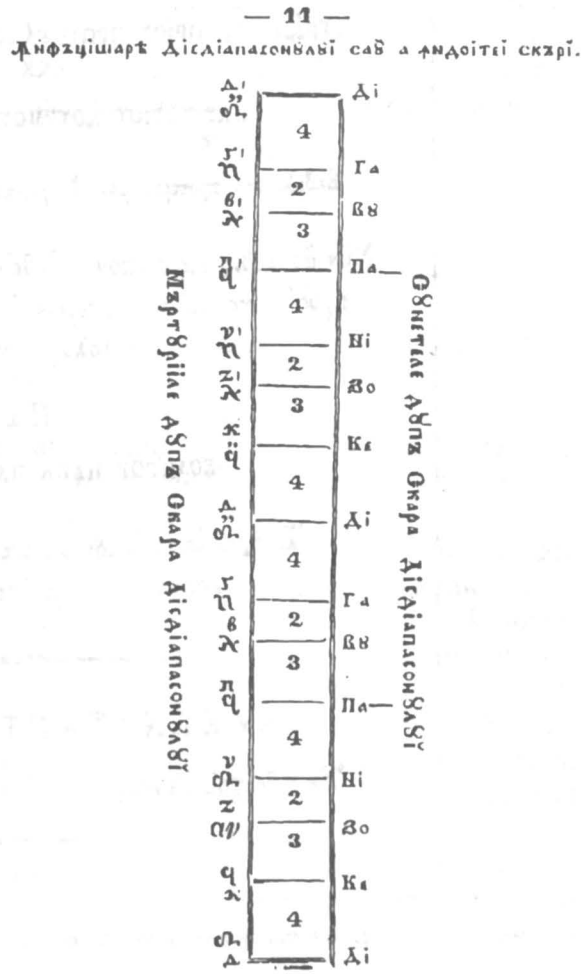


Fig. 8. „Înfăţişarea Disdiapasonului sau a îndoitei scări" din „Bazul teoretic şi practic" al lui Anton Pann (p. 11).

[6] Într-un studiu mai vechi, publicat în Revista „Muzica" (Bucureşti, nr. 2/1990), intitulat: *Anton Pann – istoriograf şi teoretician al muzicii de tradiţie bizantină*, am prezentat şi alte aspecte privind creaţia şi activitatea acestei complexe personalităţi a culturii muzicale româneşti, care a fost Anton Pann. Sunt convins că vor fi necesare multe alte studii şi articole destinate analizei, în toată amănunţimea, a creaţiei muzicale a lui Anton Pann. În ce priveşte paralelismul Anton Pann – Phokeos, precizez că iniţial am fost sesizat la Alexandru Dincea, care mi-a oferit şi o copie xerox, după lucrarea lui Phokeos, ce se păstrează în Biblioteca Sf. Sinod din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

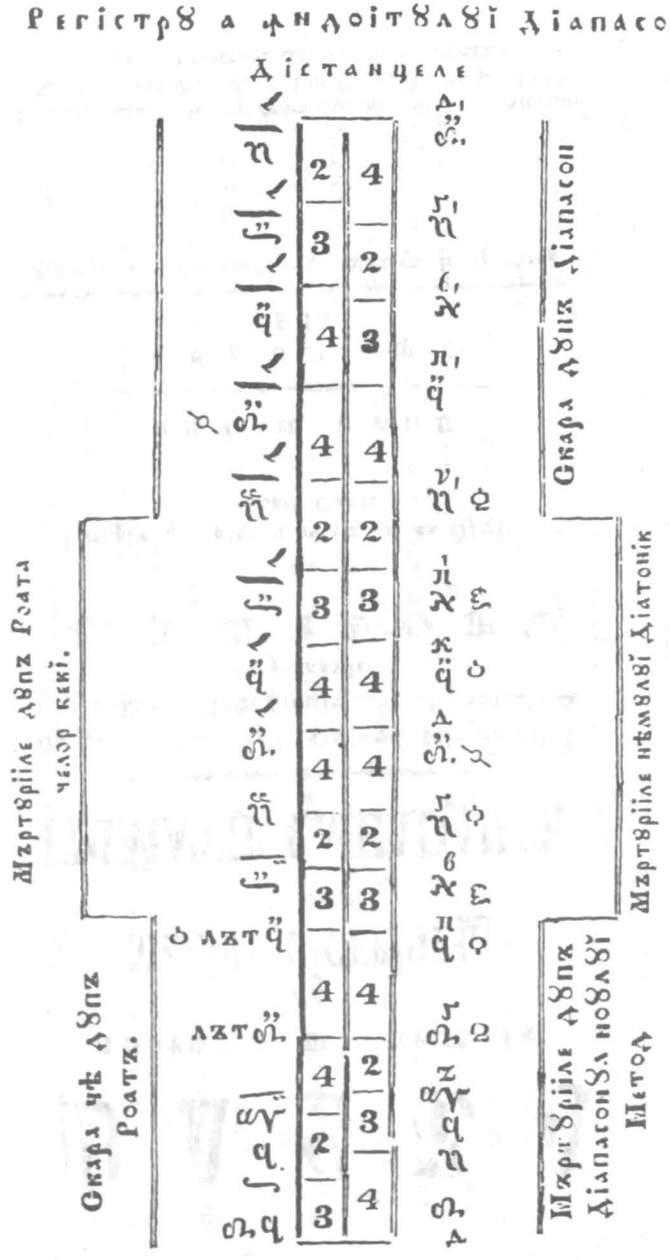


Fig. 9. Registru îndoitului Diapason.

Кап ал 6-лѣ.

Пентрꙋ нѣмꙋл Фтораалелор.

Л. Кѫте сѫнт тоате Фтораалеле?

Р. Опт-спре-зече, ші сѫнт ачесте:

Ω, ϙ, ϵ, ϕ, ϙ, ϕ, ϵ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ.

Л. Ан кѫте се ѳмпарт?

Р. Ан треї, ан Діатоніче, Хроматіче, ші Бнармоніче.

Л. каре сѫнт Діатоніче?

Р. Діатоніче сѫнт ачесте опт: Ω ϙ, ϵ, ϕ, ϙ, ϕ, ϵ, ϕ.

Л. Каре сѫнт Хроматіче?

Р. Хроматіче сѫнт ачесте чінчї: ϕ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ.

Л. Каре сѫнт Бнармоніче?

Р. Бнармоніче сѫнт ачесте чінчї: ϕ, ϕ, ϕ, ϕ, ϕ.

Л. Ие нѣм фі пꙋтꙋт слꙋжі кꙋ маї пꙋціне Фтораалеле?

Р. Ан Мꙋзікѫ нѣм фі пꙋтꙋт слꙋжі нꙋмаї кꙋ Іфес ші Діес, фѫрѫ а ѳнтребꙋінца атѫтѣ Фтораалеле, дар ачесте саꙋ фѫкꙋт пентрꙋ доѫ прічінї: ꙋна пентрꙋ ка сѫ деосебім прінтр'ѫнселе ші сѫ кꙋноаштем Моделꙋл саꙋ нѣмꙋл фіе-кѫріа Мелодії, ші

Fig. 10. Pentru neamul Ftoralelor.

БАZȢЛ

ТЕОРЕТІК ШІ ПРАКТІК

АЛ

МȢZІЧІЇ БІСЕРІЧЕЩЇ

САȢ

ГРАМАТІКА МЕЛОДІКЪ

Предат ѫн Семінарȣл Сфінтеї Мітрополіїѫн
ѕілеле ѫналт Прѣсфінцітȣлȣї Мітрополіт ал
Ȣнгровлахіеї

Д. Д. ПЕОФРТ

ШІ

Тіпъріт ѫнтр'ал чінчілѣ ан ал Архіпъ-
сторіїї Сале.

ДЕ

АНТОН ПАНН

БȢКȢРЕЩІ

1845

Ѫн трȣ аса Тіпографіе де Мȣzікъ Бісерічѣскъ

Fig. 11. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* de Anton Pann, București, 1845, „Întru a sa Tipografie de muzică bisericească".

ПРЕСКȢРТАРЕ

ДІН

БАЗȢЛ МȢЗІЧІЇ БІСЕРІЧЕЩЇ.

ШІ ДІН

АНАСТАСІМАТАР

Каре се кѫнтъ грабнік ші ѕъбавніт.

Компȣс ші дат ла лȣмінъ кȣ Біне-кȣвѫнтарѣ ѫналт прѣ Сфін-
цітȣлȣї Архіпъстор ші Мітрополіт ал Ȣнгровлахіеї.

ДОМПȢЛ ДОМН ПЕОФРТ.

КАВАЛЕР А МАЇ МȢЛТОР ФЕЛȢРЇ ДЕ ОРДІНЕ.

ДЕ

АНТОН ПАНН.

Професор де Мȣзікъ Бісерічѣскъ ѫн Семінарȣл Сф. Мітрополіїї.

БȢКȢРЕЩЇ 1847.

Ѫнтрȣ аса Тіпографіе де Мȣзікъ Бісерічѣскъ.

Fig. 12. Prescurtare din *Bazul muzicii bisericești* și din *Anastasimatar*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ŞTEFAN (ŞTEFANACHE) POPESCU
(1824 – 1911)

de GHEORGHE C. IONESCU

Personalitate de prim rang în panteonul marilor valori ale culturii muzicale româneşti de tradiţie bizantină, Ştefanache Popescu – protopsalt, dascăl de psaltichie, compozitor –, se plasează prin opera sa didactică, de interpret şi creator, în grupul celor cinci care au dominat viaţa muzicală bisericească de-a lungul secolului al XIX-lea până în primele decenii ale secolului următor, fiind vorba de Macarie Ieromonahul, părintele şcolii muzicale româneşti de psaltichie, de Anton Pann şi Dimitrie Suceveanu, pentru a încheia cu cel mai aproape de noi, Ion Popescu-Pasărea. O perioadă în care muzica bisericească a parcurs un drum greu, nu lipsit de şocuri, izbindu-se uneori de atitudinea unor persoane oficiale care, în dorinţa înnoirii, mergeau până la scoaterea sa din serviciul de cult pentru a o înlocui cu cea occidentală, ignorând, în acest fel, tradiţia milenară, culturală, istorică şi religioasă a poporului nostru. În acest context în care muzica psaltică şi-a demonstrat legitimitatea, Ştefanache Popescu, alături de ceilalţi muzicieni amintiţi, la care se adaugă atâţia alţi slujitori ai muzicii de cult şi ai bisericii (psalţi şi protopsalţi, dascăli de psaltichie, copişti şi caligrafi de manuscrise muzicale bizantine, compozitori psalţi) şi-a adus contribuţia sa în păstrarea, îmbogăţirea si continuitatea acestei arte, contribuţie recunoscută a fi deosebit de valoroasă.

Ştefan (Ştefanache) Popescu s-a născut în anul 1824 în Bulgaria, în Tracia Romană, în orăşelul Cazanlâc, localitate nu departe de Sliven, oraş în care, în anul 1796 se năştea Anton Pann. Părinţii săi erau români macedoneni. Tatăl său se numea Nicolae şi era cântăreţ bisericesc, iar mama sa, Gherghina, se ocupa cu treburile gospodăreşti. În această atmosferă liniştită, în spiritul religios al credinţei în Dumnezeu, şi-a petrecut copilăria micul Ştefanache luând parte alături de tatăl său la oficierea slujbelor, duminica şi în celelalte sărbători, la biserica din Cazanlâc familiarizându-se cu practica liturgică şi iniţiindu-se în tainele cântărilor bisericeşti. Numai că soarta a făcut ca tatăl său să decedeze când Ştefanache încă nu împlinise 11 ani. Rămânând orfan de tată, este luat în grijă de unchiul său care, în 1835, îl aduce în Ţara Românească, la Brăila, unde Ştefanache va urma timp de cinci ani cursurile Şcolii greceşti din localitate. Nu posedăm date după care Ştefanache s-ar fi pregătit în aceşti ani şi în cele ale muzicii bisericeşti. Dacă ţinem seama însă că în şcolile care funcţionau în perioada de care ne ocupăm cântarea bisericească era obiect de studiu, fără îndoială că Ştefanache şi-a continuat la Brăila pregătirea muzicală începută cu puţin timp în urmă sub îndrumarea tatălui său. De la Brăila, Ştefanache este adus de unchiul său la Bucureşti în anul 1840. Întâmplarea face însă ca acesta să decedeze la puţin timp după venirea lor în Bucureşti, Ştefanache, în vârstă de numai 16 ani, rămânând singur, fără nici-un sprijin moral şi material. În această situaţie, beneficiind de aptitudinile sale muzicale, se apropie de Anton Pann ajutându-l la strană, oferindu-i-se, în acest fel, şansa de a-şi adânci cunoştinţele în domeniu printr-o îndrumare practică şi teoretică de excepţie. În privinţa aceasta, datele de care dispunem sunt incerte şi contradictorii. Mihail Poslușnicu spune că „apreciindu-se calităţile muzicale înnăscute, Anton

[1] Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria musicei la Români*, Bucureşti, 1928, p. 48.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom. 43, p. 13–23, BUCUREŞTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pann îl primi în şcoala sa, unde timp de trei ani îşi asimilează toată ştiinţa teoretico-practică a psaltichiei"[1], idee, în aceeaşi formulare, însuşită şi de Lucian Predescu în *Enciclopedia Cugetarea*, Bucureşti, 1940, p. 678. Acelaşi lucru susţine şi Nicu Moldoveanu cu precizarea că Ştefanache a fost elev al lui Anton Pann la Şcoala de muzică a Mitropoliei Bucureştiului timp de 3 ani"[2]. Alexandru Luca ne informează însă că „rămas singur, fără sprijin, se alătură lui Anton Pann pe care-l serveşte cca. opt luni, de la care capătă primele cunoştinţe de psaltichie"[3].

Dacă ţinem seama că după ucenicia la Anton Pann, Ştefanache Popescu „serveşte în continuare ca anagnost diferiţi arhierei", iar după aceea este luat sub îndrumarea ca ucenic de către Cristodor Gheorghiade, dascăl de psaltichie şi protopsalt la biserica Sf. Ioan cel Mare, precum şi de faptul că Nifon Ploeşteanu, principalul biograf al lui Ştefanache, împărtăşeşte întocmai opinia lui Alexandru Luca atunci când spune: „Aici (la Bucureşti n. n.) nu după multă vreme, pierzând pe unchiul său şi rămânând orfan cu desăvârşire, se ataşează pe lângă renumitul maestru de cântări Anton Pann, de la care, prin aplicaţiunea naturală ce avea, învaţă primele noţiuni de psaltichie", ne determină a accepta ca fiind conform realităţii, acest punct de vedere[4].

Semnificativ este şi faptul că St. Călinescu – D. G. Boroianu, care în *Istoria Seminarului Central din Bucureşti*, prezentând un scurt „curriculum vitae" al profesorului Ştefanache Popescu, nu fac nici-o referire asupra acestui moment, destul de important, din viaţa muzicianului.[5]

La şcoala lui Gheorghiade, grec de origine, renumit în lumea muzicienilor psalţi, Ştefanache Popescu se desăvârşeşte profesional în adevăratul sens al cuvântului. De aceea, Ştefanache Popescu, viitorul maestru al muzicii psaltice româneşti, va păstra o frumoasă amintire şi profundă recunoştinţă ultimului său dascăl, Christodor Gheorghiade (Gheorghiu), căruia-i va tălmăci mai târziu, din greceşte în româneşte, una dintre cele mai izbutite creaţii psaltice, Axionul duminical *Cuvine-se cu adevărat*, glas V, „compus în greceşte de D. Hristodor Georgis, învăţătorul meu, şi tradus în româneşte de mine, Ş. P."[6].

Activitatea profesională a lui Ştefanache Popescu se desfăşoară pe trei planuri – interpretativ, didactic şi compoziţional – cu rezultate excepţionale în fiecare dintre acestea. Debutează în anul 1846 în calitate de psalt la paraclisul Domniţei Anastasia, paraclis ce se găsea în centrul Bucureştiului, în zona C.E.C.-ului de astăzi care, demolându-se pentru unele construcţii edilitare, se mută în casele Domniţei din Calea Moşilor. Aici va funcţiona Ştefanache până în anul 1852. În această perioadă, 1846-1852, cât timp a îndeplinit funcţia de cântăreţ la paraclisul Domniţei Anastasia, apreciat pentru talentul şi cunoştinţele sale muzicale, Ştefanache este trimis la Constantinopol pe cheltuiala principelui Nicolae Ghica, ginerele Domniţei, „spre a studia operele musicale ale psalţilor desăvârşiţi, unde timp de opt luni a studiat cu asiduitate şi minuţiozitate atât vechea, cât şi noua psaltichie, lucru care-l făcu să devie unul din cei mai profunzi cunoscători de psaltichie şi cel mai bun compozitor în acest gen de muzică."[7]. În paralel, în aceeaşi perioadă, predă muzica bisericească la şcoala ce o avea în chiliile bisericii Dobroteasa, şcoală pe care o va transfera de aici într-una din încăperile casei Domniţei Anastasia din Calea Moşilor o dată cu mutarea în aceat spaţiu a paraclisului din zona C.E.C.-ului, demolat.

În anul 1852, la intervenţia boierului Iancu Manu, tatăl generalului George Manu, Ştefanache Popescu părăseşte strana paraclisului Domniţei Anastasia pentru a o prelua pe cea a bisericii Bradu-Boteanu, unde va funcţiona până în anul 1858, când se va transfera la biserica Sf. Constantin de pe Podul de pământ din Plasa de sus. În acelaşi an, 1858, se înfiinţează în Bucureşti două şcoli de muzică psaltică subvenţionate de stat. La una din acestea, cea de pe Podul de pământ, este numit, la propunerea Mitropolitului Nifon, cu ordinul nr. 3 797 din 16 decembrie 1858, ca fiind „desăvârşit maestru de muzică bisericească", dascălul de psaltichie Ştefanache Popescu. Şcoala funcţiona în incinta bisericii Sf. Constantin unde Ştefanache era protopsalt. Cât timp a funcţionat aici nu ştim. Se ştie însă că de la Biserica Sf. Constantin, Ştefanache a trecut prim-cântăreţ la biserica Colţea unde „a cântat patru ani", apoi la biserica Sf-ţii Apostoli din Dudeşti, în cele din urmă la biserica St. Ionică-Moldoveni.

[2] Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea*, în „Glasul Bisericii", Bucureşti, an. XLI (1982) nr. 11-12 (nov.-dec.), p. 899.

[3] Alexandru Luca, *Priviri generale asupra musicei din Biserica ortodoxă de răsărit de la începutul creştinismului până în zilele noastre*, Bucureşti, 1898, p. 92.

[4] Nifon Ploeşteanu, *Carte de muzică bisericească pe psaltichie şi pe note liniare pentru trei voci*, Bucureşti, 1902, p. 65-67.

[5] Şt. Călinescu - D. G. Boroianu, *Istoria Seminarului Central din Bucureşti*, Iaşi, 1903, p.131-133.

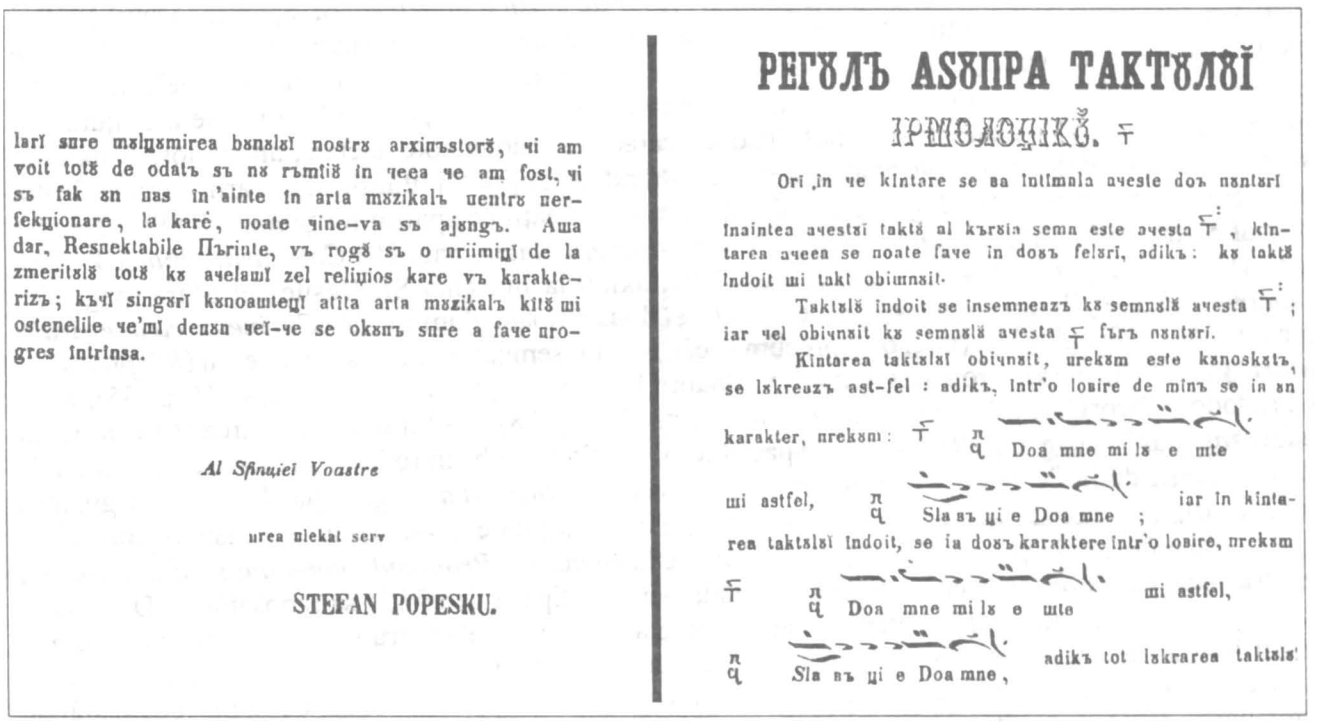
[6] Ştefan Popescu, *Colecţiuni de cântări bisericeşti*, Bucureşti, 1860, p. 58.

[7] Nifon Ploeşteanu, *op.cit.*, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În anul 1864, Ştefanache Popescu este numit prin decret domnesc (ordinul nr. 51 611 din 24 oct.), profesor de muzică bisericească la Seminarul Central din Bucureşti, funcţie pe care o va păstra până în anul 1890. Din anul 1880 deţine catedra de muzică bisericească şi la Seminarul Nifon Mitropolitul, urmându-i profesorului şi compozitorului psalt Theodor Georgescu. Se pensionează în 1893 lăsând locul fostului său discipol nifonist, Ion Popescu-Pasărea. La Seminarul Central, locul său a fost luat de profesorul Gheorghe (Ghiţă) Ionescu, muzician remarcabil, preot la biserica Zlătari din Bucureşti.

Ştefanache Popescu funcţionează câţiva ani, începând cu anul 1866, şi la Şcoala macedo-română a arhimandritului Averchie (aromân din Avdela, din Pind), unde predă muzica bisericească în mod gratuit elevilor veniţi din Macedonia, precum şi la Şcoala normală de învăţători a Societăţii pentru învăţătura poporului român.



larĭ sure măluămirea bănălărĭ nostră arxinăstorŭ, ці am voit totŭ de odată să nă rămtiŭ în ceea ce am fost, ці să fak ăn nas în 'ainte în arta măzikală uentră nerfekţionare, la kare, noate ціne-va să ajăngă. Aua dar, Resnektabile Părinte, vă rogŭ să o nriimiţĭ de la zmeritălŭ totŭ kă avelamĭ zel reliţios kare vă karakteriză; kăцĭ singărĭ kănoamteţĭ atîta arta măzikală kîtŭ mi ostenelile ce'mĭ denăn ceĭ-ce se okănă sure a face nrogres întrînsa.

Al Sfinţiei Voastre

urea nlekat serv

STEFAN POPESKU.

РЕГѢЛЪ АСѢПРА ТАКТѢЛѢЙ

ІРМОЛОГІКѢ.

Ori ,în ce kintare se aa întîmala aceste doă nănturĭ

înaintea acestăĭ taktă al kărsia sema este acesta ҂, kintarea aceea se noate face în doă felărĭ, adikă: kă taktă îndoit mi takt obiunăit.

Taktălŭ îndoit se însemnează kă semnălŭ acesta ҂; iar cel obiunăit kă semnălŭ acesta ҂ fără nănturĭ.

Kîntarea taktălărĭ obiunăit, urekăm este kanoskată, se lăkrează ast-fel : adikă, într'o losire de mînă se în ăn karakter, urekăm: ҂ Doa mne mi lă e mte mi astfel, Sla ză ці e Doa mne ; iar în kintarea taktălărĭ îndoit, se ia doă karaktere într'o losire, urekăm ҂ Doa mne mi lă e mte mi astfel, Sla ză ці e Doa mne, adikă tot lăkrarea taktălărĭ

Fig. 1. Ştefan Popescu, *Colecţiuni de cântări bisericeşti*, Bucureşti, 1860. Finalul dedicaţiei pentru Arhim. Ieronim şi Indicaţii privind tactul îndoit.

Revenind asupra anului 1864, când Ştefanache Popescu preia catedra de muzică bisericească de la Seminarul Central din Bucureşti fiind preferat de direcţiunea şcolii lui Oprea Dumitrescu[8] are loc un eveniment de mare însemnătate în viaţa cultural-artistică a Ţării, înfiinţarea Conservatoarelor de muzică din Bucureşti şi Iaşi. La Conservatorul din Bucureşti, între obiectele de studiu este prevăzută şi „o catedră de cor armonico-religios", încredinţată prin decretul nr. 101 din 18 ianuarie 1865 profesorului Ioan Cartu. Se avea în vedere „introducerea musicei vocale armonico-religioase în toate bisericile României prin instruirea cîntăreţilor, canonarhilor şi paraclisierilor, din numărul cărora aveau a se forma micile coruri essecutătoare imnurilor liturgice"[9]. Cursurile aveau loc de trei ori pe săptămână – lunea, miercurea şi vinerea după-amiază, cu predarea teoriei solfegiului, armoniei (cunoştinţe elementare) şi a cântării corale religioase. Intenţia era ca, grupaţi în formaţii mici – duete, terţete, cvartete –, cântăreţii, canonarhii şi paraclisierii (cu glas sau fără glas, n.n.), angajaţi ai bisericilor, să susţină armonic slujba liturghiei, înlocuind cântarea psaltică. Fiind obligaţi să frecventeze cursurile sub ameninţarea cu destituirea, cântăreţii bisericeşti, printre care şi Ştefanache Popescu, care funcţiona în paralel – cântăreţ şi dascăl de psaltichie –, devin automat „studenţi ai Conservatorului". În acest fel se confirmă aserţiunea după care Ştefanache Popescu este absolvent al Conservatorului şi cunoscător al muzicii occidentale, liniare, pe lângă muzica psaltică de tradiţie bizantină.

În domeniul compoziţional, Ştefanache Popescu se prezintă ca un talentat muzician, creator al unor cântări psaltice inspirate, cuprinzând întreaga arie a serviciilor cultului religios de la Vecernie,

[8] Şt. Călinescu — D. G. Boroianu, *op. cit.*, p. 125.

[9] „Monitorul Oficial", nr. 17 din 23 ian.- 4 febr. 1865, p. 89 Apud Gheorghe C. Ionescu, *Ioan Cartu, omul şi opera*, în *Studii de Muzicologie*, vol. XIX, Bucureşti, 1985, p. 246-247.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Utrenie şi cele trei tipuri ale Liturghiei, cântări din Octoih, Triod şi Penticostar, până la cântări ierurgice (cununie, tedeum, parastas, înmormântare), precum şi imne cu conţinut laic (urări pentru ierarhi şi domnitori, cântece şcolare, în stil popular etc.), cele mai multe de provenienţă proprie, altele tălmăcite din greceşte. Unele au fost selecţionate şi colecţionate după conţinutul lor şi tipărite în volum, parte din creaţia sa rămânând însă în manuscris sau difuzată prin broşuri litografiate de elevii celor două seminarii din Bucureşti la care a funcţionat. Important este că lucrările sale au rezistat gustului artistic al interpreţilor şi al credincioşilor pătrunzând în repertoriul uzual al slujbelor religioase, cântându-se şi astăzi cu aceeaşi prospeţime şi plăcere, ca şi în secolul trecut când au fost create.

Prima colecţie tipărită se intitulează *Colecţiuni de cântări bisericeşti, între care unele compuse, altele culese şi prelucrate de Ştefan Popescu, profesor de muzică bisericească*, apărută în anul 1860 şi dedicată „respectabilului arhimandrit, părintelui Ieronim, egumenul sfintei monastiri Bistriţa". Conţine 98 de pagini şi debutează cu o prefaţă-dedicaţie adresată părintelui Ieronim, urmată de unele îndrumări privind „tactul îndoit", o inovaţie în tactarea cântărilor psaltice, după care la o bătaie a braţului, se intonează în loc de „un caracter" (o notă,) „două caractere" (două note, tactate, una în jos, cealaltă în sus), ca şi cum notele respective ar avea gorgon. Intrând în conţinutul liturgic al lucrării, cu specificaţia că avem în faţă o mică *Antologie psaltică*, întâlnim aici creaţii ce aparţin lui Ştefanache Popescu din rândul cărora reţinem *Antifoanele ehului IV* (*Din tinereţile mele*, pag. 20) *Catavasiile Bunei Vestiri*, glas IV (pag. 26), *De Tine se bucură*, glas. VIII, axion la liturghia Sf. Vasile cel Mare (pag. 67), *Lumină lină*, glas II, din slujba Vecerniei (p. 86) şi două axioane duminicale (*Cuvine-se cu adevărat*), glas II (pag. 56) şi glas VII (pag. 62), precum şi cântări sub semnătura lui Iosif Naniescu (*Răspunsurile Mari*, glas VIII, p.53), Protosinghelului Varlaam (*Vrednică, eşti cu adevărat*, glas V, p. 55), a lui Christodor Gheorghiu (*Cuvine-se cu adevărat*, glas V, pag. 58) şi a lui Ioniţă Năpârcă (*Cuvine-se cu adevărat*, glas VI, pag. 60). Reţinem că la paginile 80-85, Ştefanache introduce „la cererea mai multora", două axioane duminicale cu text în limba greacă şi axionul *Îngerul a strigat*, glas I, creaţie originală a lui Macarie Ieromonahul, „prelucrat din româneşte în greceşte de ierodiaconul Dionisie Agioritul".

În anul 1862, Ştefanache Popescu tipăreşte la Bucureşti *Prohodul Domnului şi Mântuitorului nostru Iisus Christos*, „întocmai după cum întâia oară s-a tipărit de sfinţia sa răposatul D. D. Kesarie (...), iar acum i-am adăugat şi ecteniile care trebuie a se zice la cele patru stări (?), asemenea s-a mai modificat şi melodia mai pe scurt după cum s-a putut". Păstrând întocmai textul literar versificat de Macarie în *Prohodul* tipărit la Buzău în 1836, precum şi indicaţiile tipiconale de la început şi sfârşit, Ştefanache Popescu realizează, în ce priveşte muzica, o versiune proprie, plecând de la cântările lui Macarie pe care le structurează în nota viziunii sale contemporane şi a talentului său. În acest fel, Ştefanache obţine o nouă partitură a Prohodului, originală, într-o formă scurtă (sintomon) cu o linie melodică fluidă, firească, într-un perfect echilibru al frazelor muzicale, frumoasă şi accesibilă, de o mare forţă emoţională şi sensibilitate artistică. Astfel construită, varianta Prohodului lui Ştefanache Popescu, tipărit la Bucureşti în 1862 s-a impus ca cea mai izbutită, satisfăcând toate exigenţele şi gusturile estetice. Aşa se face că până astăzi, cu unele intervenţii nesemnificative din partea elevului său, Ion Popescu-Pasărea, *Prohodul* lui Ştefanache Popescu se cântă în Vinerea din Săptămâna mare a Patimilor, substituind toate celelalte variante. În anii 1868 şi 1882, Ştefanache tipăreşte alte ediţii ale Prohodului, păstrându-li-se conţinutul cu mici retuşuri în text şi muzică, cu menţiunea „acum din nou corectat" şi specificaţia „muzica de Ştefan Popescu".

Ediţii ale *Prohodului* lui Ştefanache Popescu apar sub diverse îngrijiri, la Craiova în 1875 şi la Bucureşti în 1878 şi 1886. Ion Popescu-Pasărea publică la Bucureşti, în anul 1902, o ediţie a Prohodului cu menţiunea: „scris pe muzica bisericească de Dl. Ştefan Popescu (...) completat cu tot ce se cântă în sfânta şi marea Vineri seara: tropare, binecuvântări, sedelne, toată suflarea şi stihira Veniţi să fericim pe Iosif". Astăzi, în ediţiile scoase sub îngrijirea Sf. Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, este păstrată varianta muzicală a *Prohodului* Ştefan Popescu – Ion Popescu-Pasărea, cu textul în versuri ritmate realizat de Macarie Ieromonahul în 1836.

În anul 1875, Ştefanache tipăreşte a treia sa colecţie de cântări psaltice pe care o intitulează *Manual de Muzică bisericească coprinzând Doxologii originale după cele opt glasuri, Axioanele duminicale, parte din serviciul divin al Sfinţilor Trei Ierarhi, Patronii Seminarului, lucrat de...*, colecţie psaltică adresată elevilor seminarişti ca material didactic în procesul de instruire al acestora. De aceea, lucrarea este intitulată „manual" şi nu „colecţie" sau altfel. Conţine 68 de pagini, în care sunt trecute,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. Ştefan Popescu, *Doxologia* a 3-a, glas III, în *Manual de muzică bisericească*, Bucureşti, 1875, p. 11 .

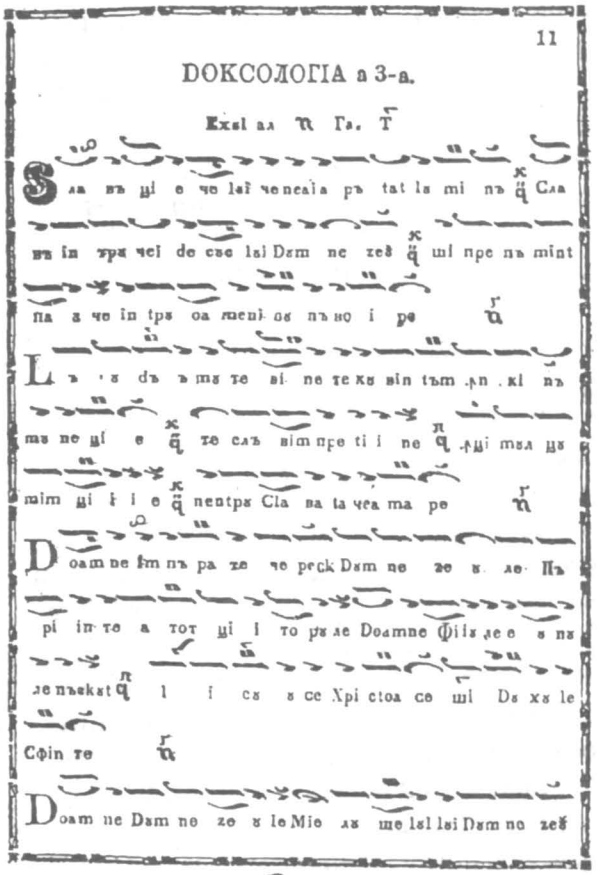
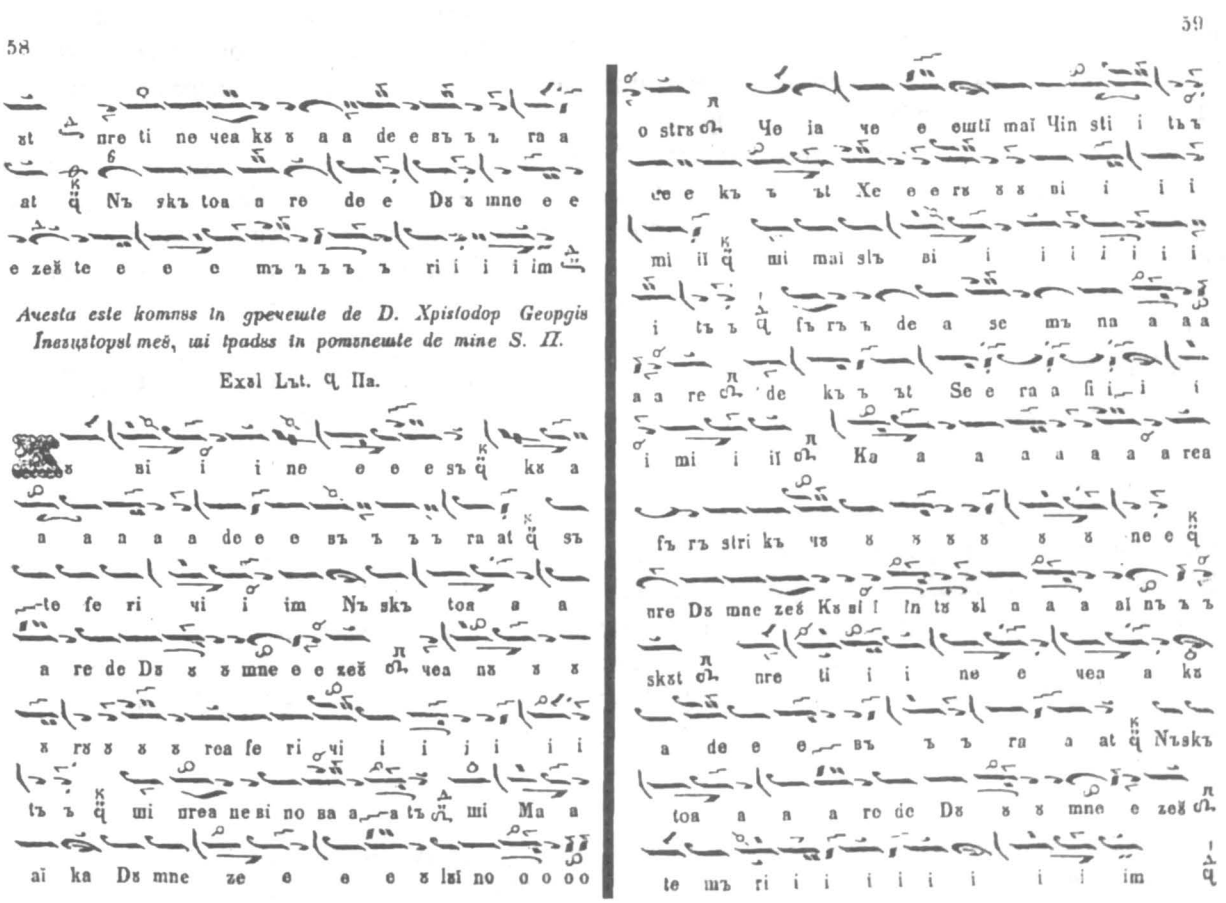


Fig. 3. Ştefan Popescu, *Axion glas V* (*Cuvinese cu adevărat*) prelucrat după Hristodor Gheorghiu, în *Colecţiuni de cântări bisericeşti*, Bucureşti, 1860, p. 58-59.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aşa cum se specifică în titlu, *Doxologiile* (*Slavă întru cei de sus*) pe cele opt glasuri din serviciul Utreniei, 6 axioane duminicale (*Cuvine-se cu adevărat*), dintre acestea, patru aparţinând lui Ştefanache Popescu (glas II, glas VI, glas VII şi glas VIII), unul lui Hristodor Gheorghiu, glas V, tălmăcit din greceşte de Şt. Popescu şi unul lui Macarie Ieromonahul, glas V. Grupul de doxologii şi axioane este continuat cu o selecţie de cântări din slujba Sfinţilor Trei Ierarhi, Vasile, Grigore şi Ioan, serbaţi la 30 ianuarie, patronii Seminarului Central din Bucureşti. Autorul s-a oprit asupra *Luminândelor*, glas VIII (*Pe razele luminii*) ce se cântă la Utrenie, a *Stihurilor de la Laude*, glas VI (*Cu ce cununi de laude*) şi *Slava*, glas II (*Astăzi sufletele pământeşti*). În final, „după cererea elevilor seminarişti s-au mai adăugat şi stihirile cele mai alese din Tomul răposatului Macarie". Este vorba de „Polieleul al cincilea", glas V, de Petru Lampadarie, în tălmăcirea lui Macarie Ieromonahul. Conform uzanţelor, pe ultimele pagini ale volumului, autorul dă lista abonaţilor.

Realizarea unui Anastasimatar care să corespundă cerinţelor timpului, precum şi evoluţiei muzicii psaltice tradiţionale, cum se exprima profesorul Ion Popescu-Pasărea în 1914 într-un articol publicat în revista „Cultura"[10], l-a preocupat pe Ştefanache Popescu o dată cu numirea sa la catedra de muzică bisericească de la Seminarul Central din Bucureşti. În practica de cult, ca şi în procesul didactic, Anastasimatarele existente (Macarie, Suceveanu), ale căror calităţi excepţionale nu pot fi contestate, ridicau totuşi unele impedimente interpreţilor, într-un anumit fel şi ascultătorilor, mai ales prin dimensiunea cântărilor, fiind necesară aducerea lor la gustul şi spiritul vremii prin ritmarea şi simplificarea acestora. „Adăpat la izvorul nesecat al compoziţiilor marilor maeştri, predecesorii săi, Ştefanache aduce o notă nouă şi originalitate în această lucrare: ritmul tactului îndoit care dă compoziţiilor sale o facilitate şi eleganţă deosebită, făcându-le astfel plăcute şi atractive"[11].

Începe creionarea lucrării în anul 1868, însăilând cântare cu cântare, retuşând acolo unde era nevoie, perfecţionându-şi continuu opera. În 1899, cu permisiunea autorului, Ion Popescu-Pasărea tipăreşte *Anastasimatarul practic-ritmat* al lui Ştefanache Popescu într-o formă prescurtată, urmând, ca la a doua ediţie să adauge din cântările omise. Ediţia de faţă (64 pagini) conţine pentru toate cele opt glasuri *Dogmatica de la Vecernie*, *Stihoavna* şi *Slava de la Stihoavnă*, precum şi *Laudele*, cu reducerea stihurilor. Într-o scurtă „precuvântare" la acest volum, Ion Popescu-Pasărea, după ce arată importanţa lucrării pentru trebuinţa bisericii şi a şcolii, arată care sunt de fapt calităţile cântărilor din *Anastasimatar*, când spune: „Stilul este uşor şi curent, frazele muzicale bine măsurate, limba consecventă şi fiecare idee din text bine îmbrăcată în haina sa proprie."

După tipărirea în 1899 a *Anastasimatarului practic-ritmat*, Ştefanache Popescu continuă a lucra compunând alte cântări pentru a-l completa şi definitiva. În acest fel el adaugă celor opt glasuri toate *Stihirile* de la *Vecernie* şi ale *Laudelor*, precum şi alte imne liturgice păstrând întocmai *Troparele Învierii* şi ale *Născătoarei de Dumnezeu* de la Vecernie, *Sedelnele*, *Antifoanele*, *Prochimenele* şi o parte din *Stihirile de la Laude* din *Anastasimatarul* lui Macarie Ieromonahul socotindu-le de neînlocuit, „de o perfecţiune îngerească". În varianta aceasta, *Anastasimatarul practic-ritmat* „lucrat de Dl. Ştefan Popescu" a fost caligrafiat într-o scriitură agreabilă în anul şcolar 1903-1904 de Ionescu Floru şi Rudăreanu Dumitru, elevi în clasa a V-a a Seminarului *Central* din Bucureşti, şi litografiat. Un exemplar al acestuia (380 p.), la sfârşitul căruia sunt trecute unele reguli de tipic bisericesc întocmite de prof. Ion Popescu-Pasărea şi tabelul abonaţilor, se păstrează în Biblioteca Sf. Sinod din Bucureşti.

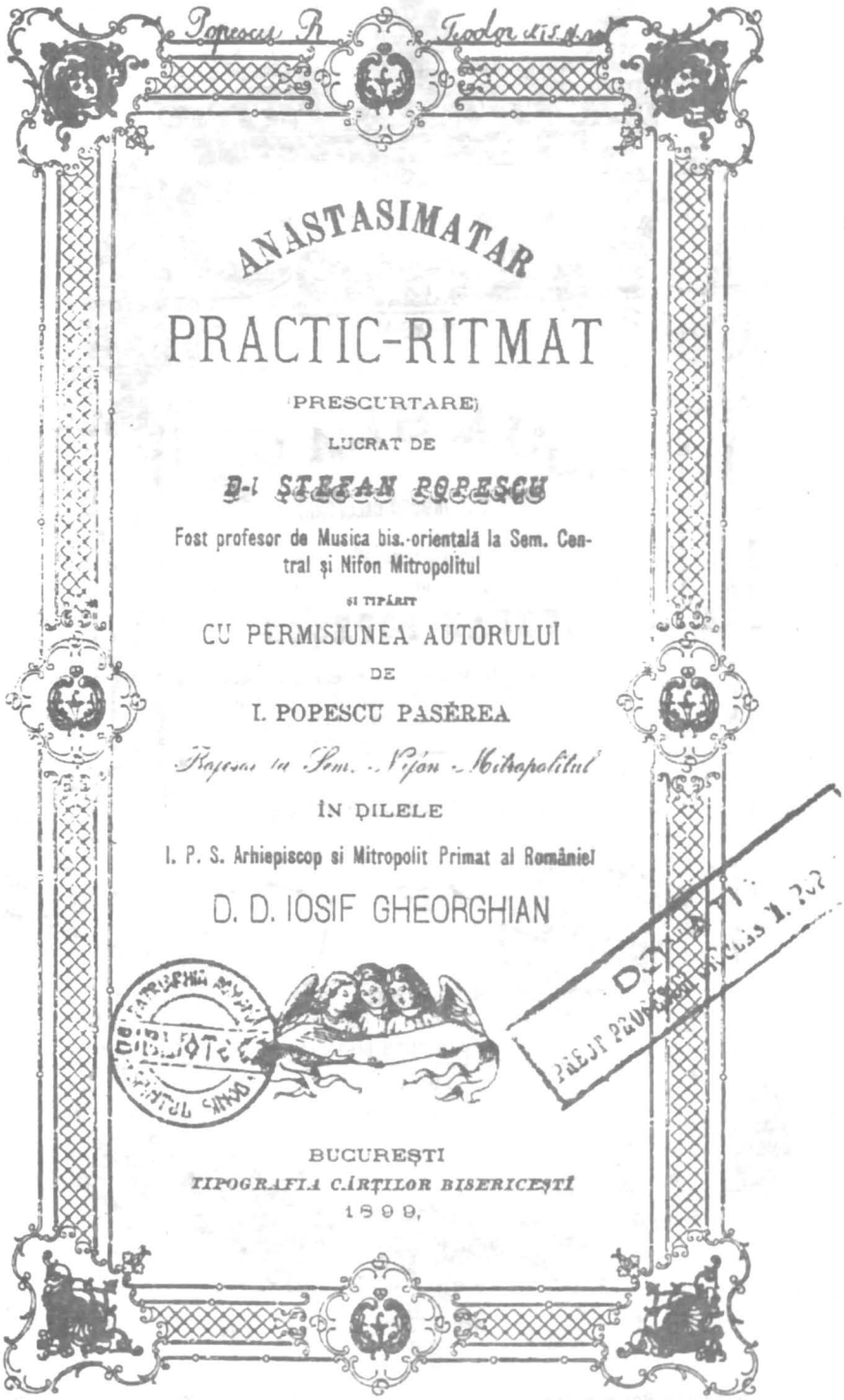
Mai târziu, Ion Popescu-Pasărea, profesor la ambele seminarii din Bucureşti, urmaş la catedra ilustrului său dascăl, Ştefanache Popescu, decedat în 1911, va completa Anastasimatarul cu unele cântări personale, păstrând, pe cât posibil, „acelaşi stil şi ritm", având de bază Anastasimatarele lui Macarie şi Dimitrie Suceveanu, prezentându-l Sfântului Sinod spre a fi tipărit. Sfântul Sinod, în baza Raportului pentru cercetarea manualelor de cântări bisericeşti (raportor Evghenie Humulescu-Piteşteanul), înregistrat la nr. 125 din 9 mai 1914, aprobă editarea în volum a *Marelui Anastasimatar practic-ritmat* de Ştefanache Popescu în noua sa structură.

[10] Ion Popescu-Pasărea, *Anastasimatarul practic-ritmat. Lucrat de marele maestru Ştefan Popescu*, în "Cultura", Bucureşti, an. IV (1914), nr. 6-7 (iun.-iul.), p. 79-80.

[11] *Ibidem*, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În anul 1904, Ştefanache Popescu, „acum în vârstă de 80 de ani" tipăreşte în broşură *Două Slave în stilul irmoso-calofonic* dedicate profesorilor de la Facultatea de Teologie din Bucureşti, I. Cornoiu şi Constantin Chiricescu „în semn de iubire şi dragoste sufletească". Este vorba de Slava de la *Vecernia Sfinţilor Trei Ierarhi din 30 ianuarie*, glas VI (*Pre trâmbiţele Duhului, cele de taină*) şi *Slava*


ANASTASIMATAR

PRACTIC-RITMAT

(PRESCURTARE)

LUCRAT DE

D-l ŞTEFAN POPESCU

Fost profesor de Musica bis.-orientală la Sem. Central şi Nifon Mitropolitul

şi TIPĂRIT

CU PERMISIUNEA AUTORULUI

DE

I. POPESCU PASĂREA

Profesor la Sem. „Nifon" Mitropolitul

ÎN ZILELE

I. P. S. Arhiepiscop şi Mitropolit Primat al României

D. D. IOSIF GHEORGHIAN

BUCUREŞTI

TIPOGRAFIA CĂRŢILOR BISERICEŞTI

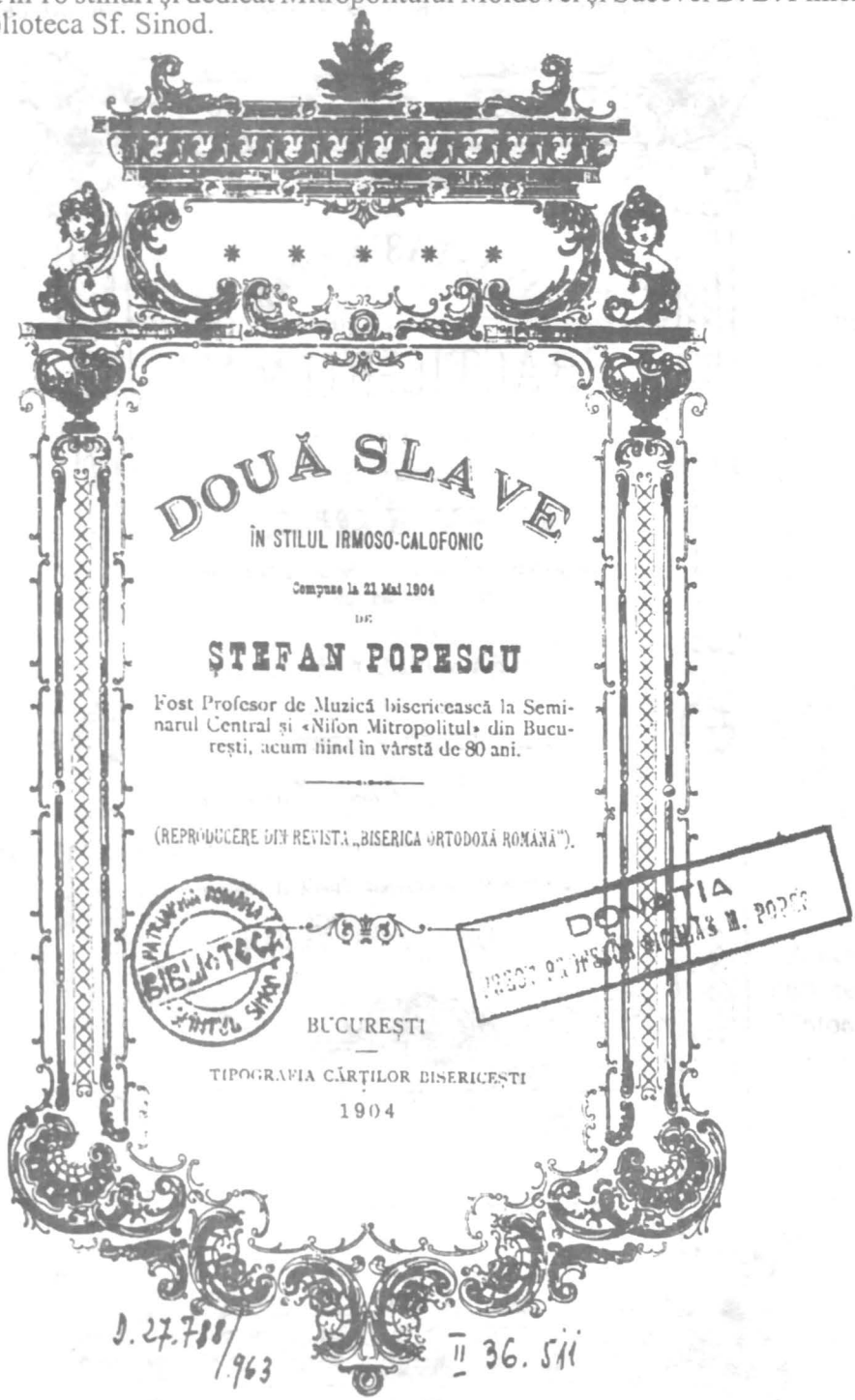
1899.

Fig. 4. Ştefan Popescu, *Anastasimatar practic-ritmat*, Bucureşti, 1899. Coperta interioară.

de la Lauda din Joia Sfintelor Paşti, glas VI, (*Desbrăcatu-m-ai pre mine de hainele mele*), lucrări reproduse din revista „Biserica Ortodoxă Română". Broşura se găseşte în păstrarea Bibliotecii Sf. Sinod. O a doua broşură ce conţine *Două Axioane duminicale* (*Cuvine-se cu adevărat*), unul glas VII, celălalt glas IV leghetos (f.an, probabil 1909-1910, după o însemnare a pr. prof. Nicolae M. Popescu)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este dedicată. I. P. S. Mitropolit – Primat D. D. Athanasie Mironescu. Axioanele poartă subtitlul: „melodii originale în stil românesc lucrate de Dl. Şt. Popescu". Se găseşte la aceeaşi bibliotecă. O a treia broşură tipărită de Ştefanache Popescu în anul 1910 conţine un *Polieleu*, glas VII varis, „zis beslinghear", lucrat în 16 stihuri şi dedicat Mitropolitului Moldovei şi Sucevei D. D. Pimen Georgescu. Se păstrează în Biblioteca Sf. Sinod.


DOUĂ SLAVE

ÎN STILUL IRMOSO-CALOFONIC

Compuse la 21 Mai 1904

DE

ŞTEFAN POPESCU

Fost Profesor de Muzică bisericească la Seminarul Central şi «Nifon Mitropolitul» din Bucureşti, acum fiind în vârstă de 80 ani.

(REPRODUCERE DIN REVISTA „BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ").

BUCUREŞTI

TIPOGRAFIA CĂRŢILOR BISERICEŞTI

1904

Fig. 5. Ştefan Popescu, *Două Slave în stilul irmoso-calofonic*, Bucureşti, 1904. Coperta interioară.

După decesul lui Ştefanache Popescu survenit în 2 octombrie 1911, Ion Popescu-Pasărea tipăreşte la Bucureşti în anul 1931 *Cântările Vecerniilor de sâmbăta seara scrise pe cele opt glasuri pe muzică bisericească-orientală de Ştefan Popescu (...)* şi *completate după Ieromonahul Macarie de I. Popescu-Pasărea*, lucrare reeditată în anii 1936 şi 1939, precum şi *Cântările Utreniilor* pe cele opt glasuri scrise după Macarie Ieromonahul şi Ştefanache Popescu, Bucureşti, 1922, cu o nouă ediţie în anul 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Preocupat de educația tineretului școlar în spiritul moralei și al credinței creștine, Ștefanache compune alături cântărilor liturgice o seamă de cântări laice, semi-religioase, imne școlare, urări adresate ierarhilor și domnilor Țării, cântece populare, notate în semiografia psaltică și tipărite în diverse reviste („Cultura", „Biserica Ortodoxă Română") sau în broșuri specializate. O astfel de broșură, semnalată de pr. prof. Sebastian Barbu-Bucur, intitulată *Colecțiuni de imne școlare*, apare în anul 1900 sub semnătura lui Ștefanache Popescu[12]. Mai târziu, în anii 1912 și 1921 apar două colecții de cântece morale alcătuite de Ion Popescu-Pasărea intitulate *Colecțiune de cântări bisericești, școlare și populare*, prima, și

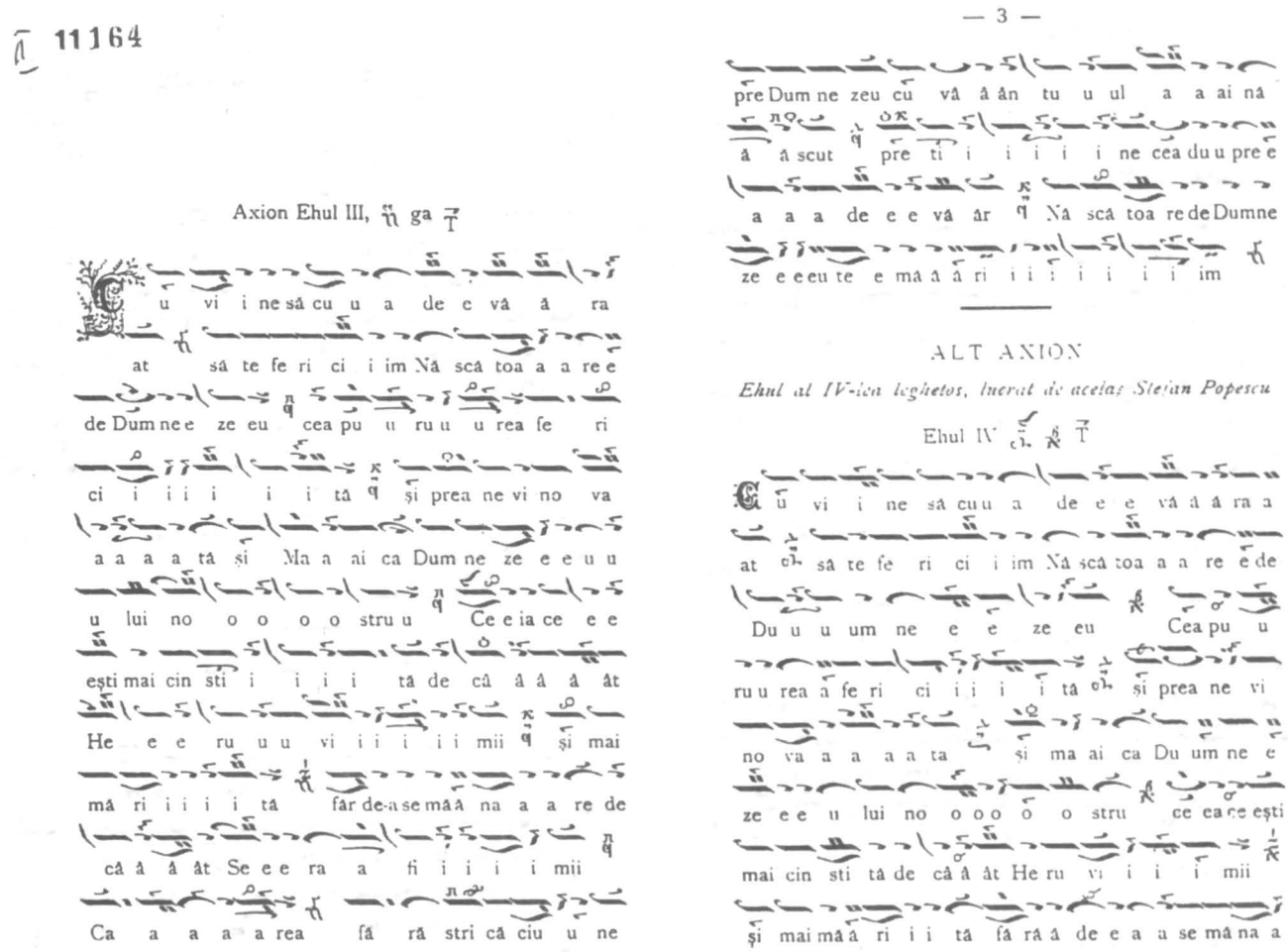


Fig. 6. Ștefan Popescu, *Două Axioane pe ehul al III-lea și al IV-lea, melodii originale în stil românesc*, București, 1909, p. 2-3.

Colecțiune de cântări bisericești alese, imne școlare și populare, a doua, cu conținut cvasi-asemănător, în care, alături de creații semnate de I. Popescu-Pasărea, Anton Pann, George Ucenescu, Theodor Georgescu, Veniamin Catulescu și Ciprian Porumbescu, Ștefanache Popescu este prezent cu mai multe titluri dintre care amintim: *Voscreasna* a XI-a, glas VIII; *Înalță-se cântare*, glas V Hisar, *Prea bunule Părinte*, glas V, *Spre boltele tăriei*, glas VIII, *Vine cucul*, glas III și *Hai cu toții la verdeață*, glas III.

Așa cum menționam în preambul, Ștefanache Popescu a fost și este una dintre marile personalități ale culturii muzicale românești de tradiție bizantină. A excelat ca protopsalt dând culoare slujbelor liturgice cu glasul său strălucitor. A excelat ca dascăl de psaltichie formând la școala sa generații de tineri seminariști transmițându-le din harul și experiența sa muzicală, instruindu-i și formându-i în nota autentic românească a cântărilor bisericești tradiționale. A excelat ca făuritor de muzică psaltică, creând cântări liturgice de profundă inspirație și emoție estetică, îmbogățind repertoriul artistic al cultului ortodox cu imne liturgice, adevărate bijuterii muzicale, croite în cele mai frumoase și elegante înveșmântări. Așa cum precizează G(eorge) Br(eazul), Ștefanache Popescu apare în istoria culturii

[12] Sebastian Barbu-Bucur, *Bibliografia tipăriturilor muzicale psaltice românești*, în „Teologie și Viață", Iași, s. n. an. IV (LXX) nr. 8-10 (aug. oct.), 1994, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

psaltice româneşti în mod „providenţial, într-un moment de criză a muzicii bisericeşti", atunci când, ca şi în alte momente ulterioare, „înlocuirea notaţiei muzicale (bizantine n.n.) cu cea liniară – uniformizarea –", însemna „moartea muzicii psaltice şi trecerea ei în arhivă"[13]. Ştefanache Popescu care a încercat transcrierea cântărilor glasului I din Vecernier din notaţie psaltică în notaţie liniară, şi-a dat seama, practic, de „atentatul" ce se punea la cale împotriva muzicii autohtone tradiţionale, devenind un „nebiruit protivnic". Iată dar una din marile probleme ce se pune şi astăzi pentru păstrarea spiritului muzicii bizantine în învăţământul seminarial şi teologic vizând autenticitatea, implicit nealterarea cântărilor bisericeşti.

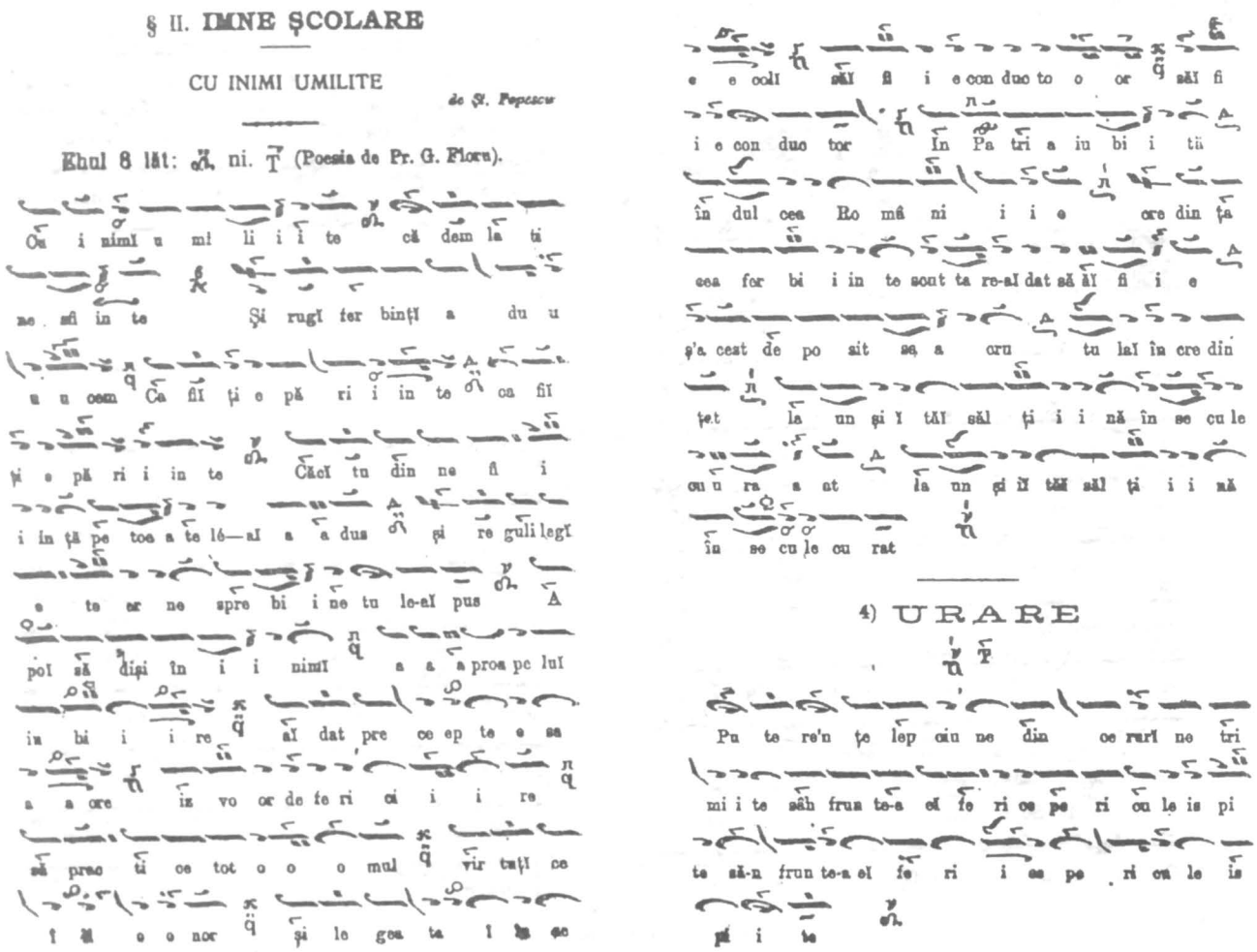


Fig. 7. Ştefan Popescu, *Cu inimi umilite*, glas VIII şi *Urare*, glas VIII, în I. Pop(escu)-Pasărea, *Colecţiune de cântări bisericeşti alese*, Bucureşti, 1921, p. 12-13. (Colecţia *prof. Alex. Dimcea*, Bucureşti).

Ştefanache Popescu, în preocupările sale pentru o cântare accesibilă, păstrată în spiritul muzicii bizantine, este iniţiatorul „tactului îndoit", utilizat în creaţiile sale şi pus în practică, la strană şi la catedră, un fel de „alla breve", care uşurează cântarea, dându-i ritm şi mişcare. Creaţia astfel concepută se integrează stilului clasic bisericesc românesc, cu fraze scurte, cu text muzical mai puţin vocalizat, în forme bine gândite şi în perfect echilibru, realizând o muzică inspirată, duioasă, în spiritul mistic – religios specific genului.

În planul activităţii obşteşti, Ştefan Popescu a fost solicitat ani de-a rândul, alături de Ioan Cartu şi Alexandru Flechtenmacher – profesori la Conservatorul de Muzică şi Declamaţiune din Bucureşti –, în Comisia de selecţie a cântăreţilor bisericeşti instituită de Ministerul Cultelor. În timpul vacanţelor de vară a predat la cursurile pentru perfecţionarea cântăreţilor bisericeşti, organizate la mănăstirea Zamfira din judeţul Prahova. Veneau aici cântăreţi din Ploieşti şi din satele judeţului care

[13] G(eorge) Br(eazul), *Ştefan Popescu (Ştefanache) 1824-1911* în „Cultura", Bucureşti, an. I (1911), nr. 10 (oct.), p. 207-210.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se alăturau măicuţelor din mănăstire, apropiindu-şi din cultura şi experienţa muzicală a maestrului. Între cursanţi reţinem numele maicii Magdalena, stareţa mănăstirii, excepţională cântăreaţă şi autoare a mai multor cântări psaltice, unele editate[14].

Ştefanache Popescu, maestru al muzicii psaltice româneşti, a avut, dincolo de marile lui succese profesionale, o seamă de amărăciuni. Orfan de mic copil, cu o tinereţe plină de privaţiuni, peregrin în căutarea unui loc mai bun, mereu dependent de alţii, a trecut peste toate acestea cu bărbăţia şi tenacitatea care l-au caracterizat. Spre sfârşitul vieţii, un modest cântăreţ bisericesc din Turnu Măgurele i-a intentat un proces de plagiat al Anastasimatarului, operă la care a lucrat ani îndelungaţi, profitând de vârsta sa înaintată, bolnav fiind, în scopul obţinerii ca daune a unei importante sume de bani. Tribunalul de Ilfov, în şedinţa din 10 febr. 1913, găsind acuzaţia nefondată, „achită memoria acuzatului" în oprobiul public faţă de gestul nesăbuit al „anonimului" cântăreţ teleormănean[15]. Se pare că şi în viaţa familială, Ştefanache n-a fost lipsit de neplăceri. Într-o însemnare pe colecţia de cîntări: *Slujba Sf. Spiridon* de I. Popescu-Pasărea, Bucureşti, 1895, la pag. 34, unde este notat *Heruvicul* glas V, compus de Ştefanache Popescu, se specifică: „Autorul spunea că l-a compus când l-a otrăvit soţia şi a scăpat prin rugăciunea Maicii Domnului. Aşa mi-a spus, în anul 1942, cântăreţul Tănase Rădulescu de la Cărămidarii de Jos, fost ucenic al lui Ştefanache. Tănase Rădulescu care a murit la 1 ian. 1943". Semnează N. M. P(opescu)[16].

Închei aceste modeste aprecieri privind viaţa şi opera ilustrului muzician clasic român Ştefanache Popescu cu o scurtă şi cuprinzătoare caracterizare a profesorului George Breazul, cel care l-a cunoscut şi l-a apreciat: „Opera sa este cunoscută. Nimic din ce se cântă în biserică n-a scăpat inspiraţiei maestrului. Toate genurile muzicii psaltice au fost tratate cu măiestrie de Ştefan Popescu: Catavasii, Slave, Heruvice, Polielee, dar mai ales Axioanele duminicale, cununa de nestemate a muzicii noastre bisericeşti. Moartea l-a găsit lucrând la grandioasa sa operă, *Marele Anastasimatar*. A tras o brazdă"[17].

Ştefanache Popescu a decedat la Bucureşti în ziua de 2 octombrie 1911. Este înmormântat la Zamfira, în cimitirul din incinta mănăstirii.

[14] Nicolae M. Popescu, *Mănăstirea Zamfira*, în „Boabe de Grâu", Bucureşti, an. IV (1933), nr. 2 (febr.) p. 98-101.

[15] Mihail Gr. Poslușnicu, *op. cit.*, p. 49.

[16] Bibl. Sf. Sinod din Bucureşti, II 17683.

[17] G(eorge) Br(eazul), *op. cit.*, p. 210.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VÂRSTELE IMNULUI „DEŞTEAPTĂ-TE, ROMÂNE"

de VASILE VASILE

Tot mai multă lume îşi manifestă interesul din ce în ce mai sporit pentru istoria cântecului paşoptist, devenit după decembrie 1989 imn naţional al României. Actualele manuale de muzică au sporit nedumerirea, varianta propusă de ele fiind diferită de cea prezentată în momentele oficiale şi pe posturile de radio şi televiziune, neconcordanţă semnalată de profesorii de specialitate. Simpla explicaţie a existenţei a două versiuni melodice, dublate la rândul lor de alte două variante literare, s-a dovedit insuficientă pentru stabilirea priorităţii celei originale sau a celei impuse de-a lungul timpului. La aceasta se adaugă şi diversele articole şi studii recente, care menţin unele controverse privind adevăratul autor al melodiei. Astfel, o recentă sinteză a opiniilor despre autorul melodiei[1] reduce la trei părerile exprimate de-a lungul timpului, neaducând argumente convingătoare pentru prima dintre ele: 1) Anton Pann, 2) Andrei Mureşanu – cum afirmase şi Gheorghe Bariţiu – şi 3) un necunoscut – cum susţinuse şi Iacob Mureşianu. În realitate, presupunerile privind autorul melodiei – şi în funcţie de aceasta şi locul „genezei" actualei forme melodico-poetice – sunt mult mai numeroase. Bogata literatură consacrată istoriei imnului revoluţionar a făcut loc unor ipoteze necontrolate, chiar fanteziste, neconfirmate de specialişti şi neverificate în istorie. Formulări dubioase de tipul celor că Ucenescu ar fi adaptat versurile lui Andrei Mureşanu, sau, invers, cum că Anton Pann ar fi adaptat melodia versurilor[2], că Anton Pann ar fi orchestratorul melodiei, care s-ar fi cântat prima dată la Râmnicu Vâlcea, la Ploieşti sau în Bucovina, dovedesc şi o slabă cunoaştere a domeniului şi induc în eroare pe cei dornici să cunoască elementele esenţiale ale istoriei celui mai cântat imn al literaturii noastre muzicale. Anticipând, vom preciza că o adaptare a versurilor nu putea fi realizată decât de autorul lor, pe structura metro-ritmică a melodiei pe care el o cunoştea; Anton Pann nu putea fi orchestratorul melodiei create, pentru simplul fapt că nu-i era cunoscută această disciplină, notaţia folosită de el, atât în lucrările teoretice cât şi în cele practice, fiind cea psaltică, valabilă pentru muzica eminamente monodică, şi la vremea elaborării melodiei nu era necesară o asemenea formă de prezentare, orchestrată.

Un recent articol semnat de un muzicolog vorbeşte şi el de „adaptarea cuvintelor, realizată de Ucenescu", considerat „psaltichist"[3].

În timpul documentării aveam să constat cu satisfacţie că problema cântecului revoluţiei paşoptiste din Transilvania îl preocupase şi pe George Breazul. În fondul documentar rămas de la ilustrul muzicolog se păstrează un dosar[4] cuprinzând unele extrase şi copii după diferite materiale referitoare la *Deşteaptă-te, române*. Ele vor da naştere – probabil într-o primă fază – doar articolului *Sub zodia lui*

[1] Ion Buzaşi, *„Deşteaptă-te, române" – imn naţional al României, în: Limba şi literatura română*, An XIX, nr. 2, aprilie-iunie, 1990, p. 24-26.

[2] În prezentarea psaltului Oprea Demetrescu, Marin Brânaru, în studiul *Momente importante din istoria patriei oglindite în cântecul patriotic din secolul al XIX-lea*, publicat în volumul *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 şi 1918 şi muzica românească*, Bucureşti, 1979, p. 94, afirmă că în culegerea publicată la Vâlcea întâlnim şi cântecul *Din sânul maicii mele*, „pe melodia căruia Anton Pann a aplicat textul poeziei *Răsunetul* de Andrei Mureşanu".

3. Petre Brâncuşi, *Cine este autorul imnului „Deşteaptă-te, române"?* în „Actualitatea muzicală", An III, nr. 54 (I/iunie) 1992, p. 1.

[4] Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, Fond „George Breazul", Dosar nr. 40.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom 43, p. 25-52, BUCUREŞTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deşteaptă-te, române[5], trunchiat de cenzura totalitaristă în volumul apărut postum[6]. George Breazul găseşte în emblema muzicală a revoluţiei paşoptiste o „expresie muzicală proprie" a vremurilor „noi şi înnoitoare pe care le trăim"[7] şi nu numai un „imn reprezentativ al redeşteptării naţionale pretutindenea pe unde trăiesc românii".

Dacă George Breazul ar fi realizat studiul monogafic asupra cântecului născut din tradiţia cântării de strană româneşti, ce-şi revărsa influenţele şi asupra plăpândului gen, născut tot din ehurile bisericeşti, cu cele dintâi cântece cu conţinut patriotic din literatura muzicală românească, *Dintr-a patriei dulci sânuri* de Veniamin Costache[8] şi *Mugur, mugurel*, atribuit episcopului de Argeş, Ilarion, şi cu cele semnate de Anton Pann şi Gheorghe Ucenescu, dacă, deci, studiul monografic ar fi fost realizat, chiar cu unele elemente neştiute atunci, nu ar mai fi fost posibilă vehicularea în vremurile noastre a unor ipoteze legendare privind originea, variantele literare şi muzicale, momentul cununării vechii melodii cu noul text, sinteza variantelor şi circulaţia cântecului. De fapt, binecunoscutul cântec, care înaintează în vârstă spre cea de-a doua sută de ani, rezumă istoria artei muzicale româneşti, de la cântecul de strană şi cel de lume, născut în vecinătatea acestuia, având legături indubitabile cu cântecul patriotic european şi trecut prin primele partituri instrumentale ale deceniilor de mijloc ale veacului trecut, dar şi prin marile momente istorice ale poporului nostru, care-l aduc în prim plan chiar peste interdicţiile oficialităţilor timpului, până a deveni emblema muzicală a României sfârşitului de mileniu al II-lea – imnul naţional. În felul acesta România are un imn naţional dintre cele mai vechi şi confirmat de istorie, apropiindu-se ca statut şi – aşa cum vom vedea – şi ca descendenţă din *Marsilieza* franceză, considerată de Ştefan Zweig în *Sternstunden der menschheit* (1964) printre „orele astrale ale omenirii". La popularitatea melodiei creată de căpitanul genist, Rouget de Lisle, va aspira şi *Deşteaptă-te, române*, născut în atmosfera patriotică a anului 1848 şi devenind o prezenţă vie în următorii 150 de ani. „Ecourile lui s-au dezmorţit sfios ca din adâncuri de veac, s-au desprins din hăuri şi s-au înălţat în auroră" – cum afirma George Breazul.

Controversele şi discuţiile începute, la aproape jumătate de secol de la geneza cântecului, prin Iacob Mureşianu, cel care-şi punea la dispoziţia deţinătorilor de date din istoria lui, paginile propriei reviste, „Musa Română", de la Blaj, s-au cristalizat pe următoarele probleme: textul literar primar şi cel adaptat ulterior melodiei, melodia însoţitoare, momentul adaptării noului text incendiar, climatul istoric în care s-a lansat şi s-a afirmat cântecul, variantele melodice şi circulaţia imnului *Deşteaptă-te române*. De aceea ele au antrenat literaţi, istorici şi muzicieni. Venind dintr-o singură direcţie, unii au ignorat pe celelalte două, neglijând sincretismul creaţiei şi climatul istoric şi cultural în care se naşte şi se afirmă.

Şi mai interesant ni se pare faptul că unii literaţi nu au lămurit întreaga problematică specifică, trecând cu uşurinţă peste problemele melodiei, unde lucrurile se prezentau şi mai încâlcite. Cei mai mulţi au insistat asupra valorii capodoperei lui Andrei Mureşanu, anticipând sau confirmând afirmaţia lui Titu Maiorescu din „Convorbiri literare" nr. 3 din 1 iunie 1885 cum că Andrei Mureşanu a scris multe versuri dar o singură poezie – cea în discuţie – reprezentativă pentru tribunul transilvan, considerat de Eminescu în *Epigonii* „preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet", care „rumpe coarde de aramă cu o mână amorţită, / Cheamă piatra să învie ca şi miticul poet, / Smulge munţilor durerea, brazilor destinul spune..."

Au fost evidenţiate opoziţiile retorice de tipul viaţă-moarte, „murim mai bine-n luptă, decât să fim sclavi iarăşi", „acum sau niciodată", contaminarea formei de marş cu cea de imn, statutul de emblemă spirituală a anului 1848 şi de simbol al unităţii naţionale, prin amintirea celor trei figuri reprezentative ale celor trei provincii româneşti surori, Ştefan, Mihai, Corvin. Nicolae Iorga scrie că Andrei Mureşanu „dă românimii imnul de sălbatecă mândrie, de profundă suferinţă, acum rebelă, de

[5] George Breazul, *Cronica muzicală Sub zodia lui „Deşteaptă-te, române"*, în: „Gândirea", An XXII, nr. 7, august-septembrie 1943, p. 416-421.

[6] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. II, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, Bucureşti, 1970, p. 249-251.

[7] Idem, *Sub zodia lui „Deşteaptă-te, române"*..., p. 416.

[8] Primul care atrage asupra acestui aspect este Sebastian Barbu Bucur, în studiul *Un cântec cu conţinut patriotic la începutul veacului trecut*, în: „Muzica", An XVII. nr. 4, aprilie 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conştiinţă ce tremură în exasperarea ei, imn cuprinzător care străbate în lumină de fulger toată viaţa de încercări a unui neam nenorocit, de la strămoşii depărtaţi, morţi în lupte glorioase, până la ultimele atentate împotriva noastră, de la «măreţele umbre» ale lui Mihai, Ştefan şi Corvinul, măririle neamului în toate ţinuturile – ca pentru o clipă de unire..."[9].

Dar nu s-a încercat apropierea conţinutului imnului paşoptist cu cel al poeziei lui Grigore Alexandrescu, cu care melodia a fost cununată anterior. Căci versurile care însoţeau melodia cântată de Ucenescu lui Andrei Mureşanu, la Braşov, în „furiosul an 1848" nu aparţineau unei poezii anonime sau necunoscute. Ci erau ale binecunoscutei poezii *Adio La Târgovişte*. Între cele două poezii, *Adio* şi *Un răsunet*, există evidente similitudini, care ne permit să ne gândim dacă nu cumva tribunul transilvan fusese influenţat nu numai de metrica modelului ci şi de unele din imaginile sale, reamintite, odată cu melodia, de George Ucenescu. În treacăt trebuie menţionată şi confuzia din manuscrisul acestuia, în care aparea ca autor al textului – abandonând moda vremii de a reţine doar iniţialele G. A. – pe Gheorghe Asachi. Nu am găsit în creaţia lui Asachi aceste versuri, dar tematica romantică a „ruinurilor" a putut determina confundarea poetului muntean cu cel moldovean.

Pentru a pune şi mai puternic în evidenţă asemănările dintre elegia lui Grigore Alexandrescu şi „eroica improvizaţie" – cum o va numi mai târziu Musicescu –, să încercăm o succintă paralelă dintre *Adio* şi *Umbra lui Mircea la Cozia* a aceluiaşi poet. Principalele elemente comune, unele complementare, dintre cele două elegii sunt:

– apariţia fantomelor trecutului istoric;

– poetul stă „culcat p-aste ruinuri" şi vede cum „umbrele turnurilor stau culcate";

– în *Adio* sunt sugerate „armii, taberi, viteji" – în *Umbra lui Mircea* – „oştiri, taberi";

– războinicului „tunet", înlocuit ulterior cu „gloria străbună", îi corespunde „glasul ei se-ntinde, creşte, repetă din stâncă-n stâncă";

– „gloria străbună", dublată de „virtuţi mari, fapte cumplite", îşi are corespondent în *Adio*, în slava strămoşească;

– „mărirea Romei" din *Adio* corespunde cu „gloria Romei" din *Umbra lui Mircea*;

De asemenea ni s-a părut interesantă constatarea că metrica versurilor melodiei *Din sânul maicii mele* este foarte frecventă în poezia lui Grigore Alexandrescu. Exemplificăm cu versuri din alte poezii ale sale, din culegerea publicată în 1838[10]:

Din sânul maicii mele:

Din sâ- nul mai- cii me- le, Năs- cut în griji, ne- ca- zuri

Aşteptare:

Să- tul de mari ni- mi- curi, Ce nu dau fe- ri- ci- rea

Barca:

Mergi, mergi u- şoa- ră bar- că, în drep- tu-a- ce- lei ste- le

Eliza:

Ve- deţi a- ces- te lo- curi, a ces- te stânci râ- poa- se

Meditaţie:

Ce ne- te- dă câm- pi- e! Cum o- chiul se mă- reş- te.

Ceea ce nu a îngăduit descoperirea asocierii unor elemente literare comune celor două poezii, *Adio La Târgovişte* şi *Răsunetul*, pare a fi determinat de faptul că melodia lui Anton Pann îmbracă doar partea secundă a poeziei, apărută în 1832, omiţând prima parte, din care am citat imaginile paralele mai sus, cu siguranţă cunoscute poetului transilvănean. Unele elemente, cum ar fi şi sursa lamartiniană şi evocarea trecutului strămoşesc au fost evidenţiate recent de muzicologie[11]. Nicolae Iorga semnalase la începutul secolului nostru similitudinile dintre imaginile poetice din *Adio La Târgovişte* şi *Ruinurile* lui Vasile Cârlova[12].

[9] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*. De la 1821 înainte. În legătură cu dezvoltarea culturală a neamului, vol. II – Epoca lui M. Kogălniceanu (1840-1848), Bucureşti, 1908, p. 262.

[10] Grigore Alecsandrescul, *Poezii*, Bucuresci, Tip. Zaharia Carcalechi, 1838.

[11] Romeo Ghircoiaşiu, *Tradiţii ale cântecului patriotic*, în „Studii de muzicologie", vol. VII, Bucureşti, 1971, p. 59-77.

[12] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, De la 1821 înainte. În legătură cu dezvoltarea culturală a nemului, vol. I, Epoca lui Asachi şi Eliad, Bucureşti, 1907, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Anton Pann a preluat, deci doar partea secundă a elegiei, dar lui Mureşanu nu-i putea fi străină cealaltă parte şi celor opt strofe din poezia lui Alexandrescu le va corespunde un număr aproape asemănător în *Răsunetul*. Mai importantă rămâne corespondenţa umbrelor de eroi cu „măreţele umbre" ale simbolurilor unităţii naţionale. Slavei strămoşeşti îi corespunde un nume „triumfător în lupte", păstrat cu fală. Sigur că planurile sunt diferite: în timp ce pentru Alexandrescu acestea sunt „păreri", fapte ascunse în trecutul îndepărtat, pentru Mureşanu trecutul falnic este „focul în vine", pentru a cere şi a cuceri libertatea visată. „Unirea în cuget şi-n simţiri" trebuie să ducă la strigătul în lumea largă „că Dunărea-i furată prin intrige şi silă, viclene uneltiri". Putem deci crede că, prima parte a elegiei lui Grigore Alexandrescu nu numai că-i era cunoscută lui Andrei Mureşanu, dar el porneşte de la acest conţinut, adaptat la realităţile anului 1848. Acceptând această ipoteză se poate spune în concluzie că nu numai metrica melodiei lui Anton Pann dar şi partea nefructificată de psalt au constituit punctul de plecare mai vechi al *Răsunetului*, prezentat ca o replică la proaspăta *Deşteptarea României* a lui Vasile Alecsandri şi la *Oda* lui Vasile Cârlova, în care George Coşbuc vede trei pledoarii pentru unire, dar în trei forme diferite.

Este oare o pură, întâmplare numărul apropiat de strofe ale celor două texte care vor însoţi melodia lui Anton Pann, opt din elegia lui Alexandrescu şi unsprezece din *Răsunetul* lui Mureşanu? Sigur că poetul îşi dădea seama că o poezie aşa de lungă nu era compatibilă cu melodia şi aşa tărăgănată. Mai sigur, el este atras de complexitatea imaginilor şi a mesajului, uitând de caracterul utilitar al versurilor. Timpul va decide limitarea la doar patru strofe cântate, cele mai reprezentative. Vom reţine şi faptul că poetul însuşi a ţinut seama de necesitatea repetării unor cuvinte din versurile cu soţ pentru completarea melodiei. Tangenţele lui cu muzica ne duc la articolul *Românii în privinţa muzicei*, din 1853.

Când au fost elaborate versurile *Răsunetului*? Altfel formulată întrebarea: când s-a produs noua cununie a vechii melodii cu versurile constituind un veritabil manifest politic?

Înainte de a sintetiza posibilele răspunsuri ce s-au dat, vom aminti faptul că poetului îi era cu certitudine cunoscută melodia înainte de crearea versurilor. Viorel Cosma, citând memoriile văduvei poetului, menţionează cunoaşterea melodiei, încă din anul 1842, când s-ar fi născut şi *Răsunetul*, versurile fiind adaptate la melodia lui Anton Pann[13]. Evident că e greu de acceptat naşterea versurilor, care s-a produs direct prin adaptarea la metrica melodiei, cu şase ani înainte de momentul care le-a determinat, dar este posibilă cunoaşterea melodiei cu vechile versuri în acest an. Însuşi muzicologul citat consideră că „viitoarele cercetări vor trebui să elucideze definitiv şi unele ipoteze"[14], între care se numără şi aceasta a datării în 1842 a versurilor în discuţie.

Un element derutant pentru soluţionarea acestei probleme îl constituie însemnarea autografă a lui Gheorghe Ucenescu de pe manuscrisul 3 497 din fondul Bibliotecii Academiei – *Cartea de cânturi cu note de psaltichie*[15] –, al celui care semna în calitate de „student al lui Anton Pann". Manuscrisul este din 1852 şi a constituit principalul mijloc de datare a momentului croirii noilor versuri pe canavaua cântecului de lume antonpannesc, de către I. Popescu Pasărea[16] şi Sterie Stinghe[17]. Pe fila 189, după numerotarea originală, şi 112, conform celei cu cifre de tipar, după cântul 102 este însemnată *Istoria cântecului:* „Încă din anul 1844 subsemnatul aflându-mă învăţătoru cantoru la Biserica Sf. Treime de pe Tocile care este comuna Bolgar-scheiu de sus în Braşovu. Poetul A. Mureşanu [...] venea desu la grădinile parohului pentru ceraşe. Sosind furiosul anu 1848 poetul căuta o melodie după care să compue pentru acestu anu un sonetu care să se cânte între amici... Am cântat multe cântece de probă, iar sosind la următorul cântu «Din sânul maicii mele» şi cântându-l a rămas poetul pe lângă această melodie – obligându-mă ca pe duminica viitoare să mă aflu şi eu împreună cu oaspeţii invitaţi la grădină ca să cânte după melodia aleasă poezia ce va compune până atunci. În duminica hotărâtă iată că vine poetul împreună cu 4 domni români şi şezând cu toţii pe iarbă verde şi cu ceraşe înainte, îmi dete D. Andreiu Mureşanu poezia făcută, «Deşteaptă-te, române», îlu probaiu puţine rânduri şi văzând că în tot melosul este de minune potrivitu l-am cântat cu vocea mea tânără şi puternică până la fine. Mai repeţindu-l o

[13] Viorel Cosma, *De la Cântecul zaverei la Imnurile unităţii naţionale*, Timişoara, 1978, p. 45.

[14] *Ibidem*, p. 49.

[15] Manuscrisul a fost publicat de Vasile D. Nicolescu în vol. *Manuscrisul Ucenescu - Cânturi*, Bucureşti, 1979, cu piesele muzicale în notaţie guidonică.

[16] I(on) P(opescu) Pasărea, *Origina melodiei cântecului naţional „Deşteaptă-te, române"*, în „Cultura", An II, nr. 4, aprilie 1912, p. 78-81.

[17] Sterie Stinghe, *Deşteaptă-te, române – în forma lui originală* şi *Din sânul maicei mele*, în „Ţara Bârsei", An V, nr. 6, noiembrie-decembrie 1933, p. 519-522.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dată toţi domnii învăţând melodia din auzu cântau împreună mulţumindu-ne şi urându multă viaţă şi sănătate marelui poetu".

Însemnarea lui Ucenescu conţine câteva contradicţii sesizate de mulţi din cei care s-au oprit asupra momentului, Romeo Ghircoiaşiu, Mircea Ştefănescu[18]:

– poetul cere psaltului de numai 18 ani o melodie care să însoţească un cântec distractiv, amical;

– cei „patru domni români", care-l însoţesc pe poet în duminica prezentării noului text al melodiei alese, au învăţat foarte repede cântecul şi-l puteau cânta împreună după o primă repetiţie, ceea ce lasă loc presupunerii că-l învăţaseră dinainte;

– „poftirea" lui Ucenescu „în toate părţile ca să-l cânt şi să învăţ tinerimea a-l cânta bine şi regulat" nu putea fi determinată de un cântec de petrecere, ocazional, ci i se găsiseră cântecului resorturi educative şi patriotice, în strânsă concordanţă cu atmosfera revoluţionară. Exagerările şi inexactităţile din însemnarea elevului lui Anton Pann au fost puse pe seama tinereţii sale, dar reperele de bază ale momentului trebuie păstrate şi completate cu altele.

Rememorând momentele principale ale mişcării revoluţionare din Transilvania din 1848, Nicolae Bălcescu îşi aminteşte de prezenţa cântecului în toiul luptelor: „Apoi cu toţii, juni, bărbaţi şi bătrâni, se puneau de făceau să răsune văile munţilor de cântări de vitejie şi de naţionalitate mai cu seamă de acea puternică şi frumoasă marsilieză a d-lui Mureşan «Deşteaptă-te, române», pe care o cântau chiar în mijlocul focurilor şi a urletelor tunurilor şi siliseră şi pe unguri a o învăţa şi a o cânta în bătaie, împreună cu dânşii"[19]. Pentru a nu părea exagerate aceste amintiri reiterate în discursul marelui patriot român se impune precizarea că în general contextul surprins este extraordinar, dominat de acele „cânturi pline de patriotism şi de sentiment naţional", cântate de femeile ardelene care luau parte la toate primejdiile soţilor lor şi aminteşte o „jună, naltă şi frumoasă fată de munte, cântând un cântec dulce şi duios" auzit în ruinele Abrudului. Cântecul „îmbătător de simţire" îi apărea cântat de „acea rumenă şi frumoasă fecioară pe ruinele pârlite şi înnegrite ale Abrudului", ca reprezentând „geniul naţionalităţii române stând pe deasupra mormintelor duşmanilor străini şi cântând un imn de învieire"[20].

În amintirile sale, George Bariţiu scria: „Cu totulu altu focu sacru a încălzitu în 1848 pe acelea spirite şi pe altele rămase nenumite. Inspiraţiunile loru au pătrunsu în masele poporului, au încălzitu inimile, le-au întăritu în credinţa viitorului, le-au consolatu şi îmbărbătatu în suferinţe. Pe câta ne aducem aminte, din toate producţiile poetice din acea epocă, acelea care s-au întinsu mai tare la mulţime au fost mai alesu: *Voi ce staţi în adormire... Auzi buciumul cum sună* aria *Marseilaise, Astăzi cu bucuria* din *Tancred* şi *Deşteaptă-te, române* – compusu de Andreiu Mureşanu în iuniu 1848, după ce trecuserăm peste adunările naţionale şi românii se văzuseră înşelaţi de către dieta, tipăritu în *Foaia* nr. 25[21]. Conţinutul acestor texte va fi preluat de cei dintâi istorici ai muzicii. În 1924, Mihai Poslişnicu, răspunzând la o cronică a corurilor bănăţene de la Timişoara publicată în „Cultura poporului", din Cluj, în care i se atribuia lui Andrei Mureşanu armonizarea corală, reţine că „cetele nesfârşite de moţi, cu căpitanii lor, Avram Iancu, Popa Balinţi, Axentie Sever, Buteanu, Tudoran şi alţii şi-au găsit îndemnul la luptă în cântări naţionale cu text care preamărea(u) iubirea de patrie şi neam"[22]. Este amintit marele cântăreţ al timpului Bengescu, cântând *Astăzi cu bucurie*. „Dar mai cu seamă se cânta – notează în continuare viitorul istoric al muzicii româneşti – noua izbucnire a lui Andrei Mureşanu, cântecul *Deşteaptă-te, române* sau marşul anului 1848".

Cert este că textul marşului revoluţionar paşoptist a apărut în nr. 25 al „Foii pentru minte, inimă şi literatură" la 21 iunie 1848, la Braşov, alături de prima parte a *Proclamaţiei de la Islaz* şi la numai patru numere după *Deşteptarea României* a lui Alecsandri (nr. 21 din 24 mai 1848). Din relatările soţiei poetului ştim că autorizarea tipăririi versurilor în foaia transilvăneană a fost dată de abatele

[18] Mircea Ştefănescu, *Cântecul revoluţionar şi patriotic românesc*, Bucureşti, 1984, p. 125-135.

[19] Nicolae Bălcescu, *Mişcarea românilor în Ardeal la 1848*, în: „Junimea română", An I, nr. 2, 1852, p. 11-13 cu titlul „Discursul cetăţeanului Bălcescu"; Republicat în: *Opere*, vol. I, Studii şi articole, Editura Academiei, Bucureşti, 1953, p. 334.

[20] *Ibidem*, p. 335.

[21] George Bariţiu, *Părţi alese din istoria Transilvaniei pe două sute de ani în urmă*, vol. II, Sibiu, Tipografia W. Krafft, p. 799.

[22] Mihail Gr. Poslişnicu, *Deşteaptă-te, române*, în „Revista Profesorilor de Muzică", (Botoşani), An I, nr. 4/ 1924, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

catolic Kovacs Antal, care nu le-a citit, crezându-le versuri „de amor". Deoarece îl iubea pe Mureşanu, după tipărire i-a mărturisit că va avea mult de suferit din cauza lor. Dar cântecul îşi luase deja zborul spre înălţimile perenităţii, prin circulaţie orală. Tot din amintirile Suzanei Mureşianu a fost reţinut un foarte important indiciu pentru datarea naşterii versurilor de amplă audienţă socială. Ea precizează acest moment după întoarcerea poetului de la adunarea de la Blaj într-o „febră creatoare" care s-a extins până noaptea târziu. Între timp au fost identificaţi şi cei „patru domni români" care au asistat la botezul noului text, determinat probabil de hotărârea Dietei de la Cluj şi a împăratului Austriei, în care se stabilea unirea Transilvaniei cu Ungaria: Bălcescu, Brătianu, Magheru şi Bolliac.

Confruntat cu aceste elemente foarte importante pentru stabilirea momentului în discuţie, textul lui Ucenescu obligă la precauţie, nefiind vorba de un cântec de petrecere, ci de unul cu sensuri politice majore, devenit de la început marş al revoluţiei paşoptiste din Transilvania. Corelând cele două date invocate în mărturiile de mai sus, 3/15 – 5/17 mai – adunarea de pe Câmpia Libertăţii de lângă Blaj şi sfârşitul lui iunie – luptele crâncene de la Abrud, cu elementele necesare stabilirii apariţiei versurilor, furnizate de diverse surse, vom putea stabili aceasta în jurul primei săptămâni a lunii iunie, primele săptămâni ce au urmat întoarcerii de la Blaj fiind cele la care se referă Ucenescu, de rememorare a melodiei care va însoţi versurile şi de elaborare a acestora şi de prezentare în faţa distinşilor oaspeţi. În această situaţie Ucenescu nu a avut rolul de a potrivi melodia pe text, ci-şi rezumă meritele la reamintirea turnurii melodice, în condiţiile în care poetul o ştia dar nu-i venea în minte, declarându-se în căutarea unor haine melodice preexistente. Ucenescu a devenit şi primul şi poate şi unul dintre cei mai importanţi difuzori ai noului cântec în formă orală şi apoi şi în formă scrisă. Se poate spune că cei dintâi care au cântat imnul revoluţionar au fost elevii gimnaziului unde autorul versurilor era profesor şi elevii lui Ucenescu, care se vede nevoit să-şi precizeze cu fila 266 (150 r), la sfârşitul melodiei cu prima strofă din *Deşteaptă-te, române*: „N.B. studenţii numai învăţaţi de mine îl cântă curat; mai departe îl cântă stricat G[heorghe] U[cenescu]". Mai întâi s-a cântat şi a circulat oral şi apoi s-au publicat versurile şi s-a notat melodia în notaţie psaltică, răspunzând misiunii „de a îndeplini o nevoie de salvare naţională"[23]. Izvorâte din adâncurile conştiinţei naţionale, versurile, însoţind o melodie arhaică, nu puteau căpăta aripi decât în perioada momentelor de culme ale revoluţiei din Transilvania.

Dacă paternitatea versurilor cu care *Deşteaptă-te, române* a intrat în istorie şi în marea carte a culturii noastre nu a fost pusă la îndoială, discuţii s-au ivit – aşa cum am văzut – în legătură cu cele două variante şi cu momentul naşterii versiunii secunde pe schema ritmică şi melodică ce însoţeau strofele elegici lui Grigore Alexandrescu. Dar cele mai multe dispute le-a stârnit melodia. De aceea încercăm în cele ce urmează să grupăm problematica legată de melodie, urmărind originea ei, vârstele, circulaţia, variantele şi valorificarea în lucrări ample.

În privinţa originii, în pofida statutului binemeritat al melodiei, după o adevărată carieră cuprinzând explozii patriotice, ce au însoţit şi pregătit mari evenimente istorice, mai plutesc încă viziuni legendare adunate de-a lungul celor peste 150 de ani.

Primul presupus autor al melodiei a fost însuşi autorul versurilor, respectiv Andrei Mureşanu. Propunerea îi aparţine lui Iacob Mureşianu, care lansase şi întrebarea în legătură cu autorul nemuritoarei melodii. În „Musa Română" nr. 2 din 1888 el susţine aceasta, adăugând că ulterior melodia a fost armonizată „de un music boem la dorinţa autorului şi astfel era publicat într-un caiet intitulat *Flori române*, împreună cu alte jocuri naţionale pe la 1860". Nu avem cunoştinţă să fi fost identificată această culegere, interesantă pentru istoria muzicii noastre, dar credem că este vorba de o culegere asemănătoare cu cele din epocă, în care apăreau melodii româneşti transcrise pentru pian. Presupunerea revine la George Bariţiu în lucrarea citată, bazându-se pe afirmaţiile Suzanei Mureşanu, deşi el lansează şi o a doua presupunere, mai plauzibilă, că Mureşanu ar fi potrivit doar melodia.

Într-un articol serial, ce încearcă să definească ce este cântecul popular, după ce citează definiţia lui Jules Combarieu, Bazil Anastasescu ia ca exemplu cântecul *Deşteaptă-te, române*, pe care-l consideră „cel mai popular cântec românesc, care se cântă de la Ţară până la mare, în toate ţările locuite de români"[24], precizând că textul aparţine lui Andrei Mureşanu, dar nimeni nu ştie cine este autorul melodiei, considerând-o anonimă şi deci populară.

[23] Idem, *Istoria muzicei la români*, Bucureşti, Cartea Românească, 1928, p. 406.

[24] B[azil] Anastasescu, *Despre cântecele populare*, în: „Arta muzicală" (Bucureşti), An. I, nr. 1, 1911, p. 3-4. Detalii asupra articolului şi asupra autorului pot fi găsite în micromonografia lui Bazil Anastasescu din volumul nostru, *Profiluri de muzicieni români*, vol. II, achiziţionat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ion Popescu Pasărea îl aminteşte şi el pe Mureşanu ca presupus autor al melodiei, dar el intrase în posesia manuscrisului lui Gheorghe Ucenescu şi, înainte de a evidenţia adevăratul autor, face o trecere în revistă a ipotezelor avansate până la acea vreme. El mai aminteşte, printre presupuşii autori, un necunoscut compozitor vienez şi îl citează şi pe Bazil Anastasescu, care considera, în articolul său, *Despre cântecele populare*, creaţia ca fiind anonimă, precizând însă că este vorba de un anonimat care nu urcă „până la originea cântecelor populare"[25]. Cunoscutul psalt, teoretician şi profesor de psaltichie se întreba, răsturnând această părere: „Putem admite oare că poetul Andrei Mureşanu să nu fi cântat celebrele sale versuri şi să le fi lăsat să fie cântate de popor, absolut în voia soartei ?"[26].

Mulţi cercetători au acceptat ideea, după descoperirea însemnării din manuscrisul 3 497, că Ucenescu ar fi potrivit melodia lui Anton Pann la versurile noi, ipoteza fiind amintită şi recent[27]. Este citat apoi şi cântăreţul revoluţionar Bengescu, cel care realizase o altă ingemănare asemănătoare, a unui text propriu pe structura unei melodii din opera rossiniană *Tancred*, ce însoţea versurile lui Negruzzi – *Marşul lui Iancu*.

George Bariţiu considera „aria melancolică", fiind ca o amintire a cântecului „deputaţilor girondini omorâţi de către teroriştii din Francia"[28] iar Nicolae Iorga scrie că *Deşteaptă-te, române* „poate fi o amintire a imnului revoluţionar elin, pe care-l vor fi cântat adesea şi grecii din Braşov"[29]. Nu ni se face precizarea dacă este avut în vedere numai textul, numai melodia sau ambele. Sigur că raportând afirmaţia la titlul şi în general la conţinutul capitolului şi al lucrării s-ar putea crede că referirea priveşte textul, dar mai departe se vorbeşte de „pasagiile care nu se cântă azi"[30], forţa cântecului asemănându-se cu cea a nemuritoarei *Marsilieza* şi „a rămas totdeauna al viitorului, al viitorului nesigur şi oricum, încă depărtat...". Trimiterea rămâne în final la fulminantul cântec al revoluţiei franceze, deşi melodia lui rămâne mult prea departe ca structură de cea a cântecului românesc şi a circulat în multe forme şi în ţara noastră. De aceea am pornit pe urmele adaptării textului în limba greacă, pacticată şi în ţările române. În final au rămas două variante. Una este atribuită doctorului în medicină şi profesorului la Academia domnească de la Iaşi şi Bucureşti, Ştefan Canela, înrolat în armata lui Alexandru Ipsilanti, „un înfocat patriot şi dotat cu o vie imaginaţie poetică"[31]. În Bucureşti el a compus – continuă istoricul – imnul naţional ce răsuna în timpul zaverei şi care se cântă şi astăzi de greci ca *Marsilieza* lor: 'Ωλιγυρὸν καὶ κοπτερὸν σπαθί μον...

Cea de a doua variantă se datorează secretarului Consulului francez la Bucureşti, Rhigas de Valestin numit şi Féréos, cel care-l întâlnise la Veneţia pe însuşi Napoleon. Recunoscut ca autor al volumului de versuri intitulat "Ασματα, poetul născut în Macedonia a realizat această variantă grecească a *Marsiliezei*: Δεῦτε παῖδες τῶν Ἑλλήνων Ὁ καιρὸς τῆς δόξης ἦλθεν... echivalentul metric şi semantic al binecunoscutelor versuri: *„Allons enfants de la Patrie, /Le jour de gloire est arrivé!..."*[32] Textul grecesc fusese tipărit în 1793, la Viena şi introdus în foi volante, în ţările române, cântat şi răspândit în cele mai diferite medii. Într-o scrisoare către Vasile Alecsandri, Ion Ghica nota interpretarea cântecului în ziua de Bunavestire a anului 1821 de către oştirea care „face o plimbare pe stradele principale cântând *Marsilieza* lui Rhigas: φίλοι μου συμπατριῶται,/ Δούλοι νάμεθα ὡς πότε,/Τῶν νχρίων Μουσουλμάνων/Τῆς Ἑλλάδος τῶν τυράνων?...[33]. Popularizat, imnul lui Rhigas a fost publicat între cele 22 cântece patriotice – Ἄσματα din 1814, la Kosmopolei, identificat de Nestor Camariano cu marele centru cultural din Moldova – Iaşi – şi va apărea în 1830 şi în colecţia lui J. F. A. Schneidawing, *Taschen Bibliotek der Reisen*, la Nürnberg.

[25] I. Popescu Pasărea, *art. cit.*, p. 78.

[26] *Ibidem*, p. 79.

[27] Vasile Oltean, *Cine a compus melodia „Deşteaptă-te, române"?* în „Astra", Braşov, nr. 2, februarie 1987, p. 13.

[28] George Bariţiu, *op. cit.*, loc. cit.

[29] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, De la 1821 înainte. În legătură cu dezvoltarea culturală a nemului, vol. II..., p. 262.

[30] *Ibidem*, p. 263.

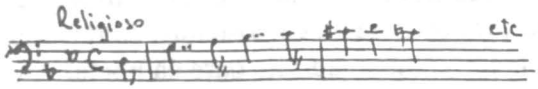
[31] Constantin Erbiceanu, *Bărbaţi culţi greci şi români şi profesorii din Academiile de Iaşi şi Bucureşti din epoca zisă fanariotă (1650-1821)*. Extras din *Analele Academiei*, Seria II, Tom XXVIII, Bucureşti, 1905, p. 31.

[32] Gheorghe Ionescu-Gion, *Istoria Bucureştilor*, Bucureşci, 1899, p. 611.

[33] Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Bucuresci, Tipografia Academiei Române, 1884, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

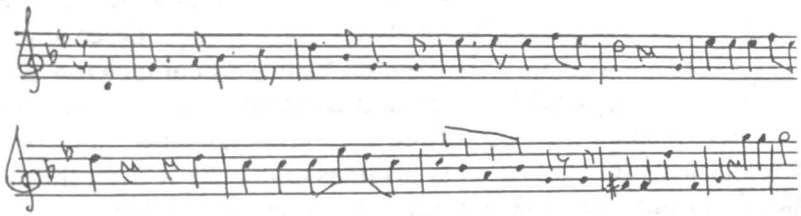
Muzicologul Romeo Ghircoiaşiu semnalează în studiul citat, înrudirea melodiei imnului *Deşteaptă-te, române* cu tema centrală a poemului *Vltava* de Smetana, cu cântecul intrat în creaţia lui Gheorghe Dima, *Cucuruz cu frunza-n sus*, cu o temă din *Pohod na Sybir* de Eduard Caudella sau cu o arie din opera rossiniană *Moise*, jucată la Bucureşti şi la Braşov. Probabil este vorba de *Rugăciunea lui Moise*:



Ex. 1

al cărei incipit se constituie într-un adevărat leitmotiv, cântat alternativ de solişti (bas, tenor, sopran) şi cor.

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma propune ca „formă premergătoare [...] având certe înrudiri dar totodată şi suficiente formule banale în secţiunea finală"[34], melodia din *Andantele* în *sol minor* din manuscrisul românesc nr. 2 663 din fondul Bibliotecii Academiei, trecut şi prin mâna Eufrosinei Ghica, la 10 august 1824 şi cuprinzând 18 arii, cântece şi melodii de dans moldoveneşti:

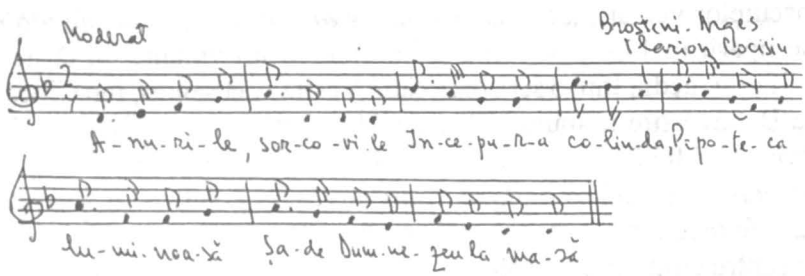


Ex. 2

Pe baza acestei forme „premergătoare" s-a ajuns la concluzia că „melodia imnului revoluţionar al românilor transilvăneni din 1848 circula anterior cu mai bine de două decenii, fiind cunoscută de Pann care a românizat-o introducând protomelodiei formele tipice muzicii populare şi psaltice"[35].

Unora din aceste ipoteze le-a ieşit în întâmpinare etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, care consideră fragmentul de două măsuri de 4/4 din *Codex moldovenesc*, ca fiind corespondentul melodic a ceea ce se cheamă în folclor „versuri călătoare", o formulă melodică neavând neapărat origine unică[36].

O ipoteză peste care s-a trecut cu uşurinţă, probabil şi din cauza revistei şi a epocii în care a apărut, în atmosfera celei de-a doua conflagraţii mondiale, aparţine lui Ilarion Cocişiu. El culege la 16 decembrie 1933, din Broşteni Argeş, următoarea melodie ce se cântă în zonă, la Anul Nou, de un grup având un braţ împodobit, manifestare semănând mersului cu steaua:



Ex. 3

Este un amestec de sorcovă, colindă şi cântec de stea, redând prădarea raiului – redusă aici la lupta Sfântului Vasile cu Iuda, biruit cu ajutorul Sfântului Ilie – şi încheiată cu urarea specifică. Ilarion Cocişiu crede că Anton Pann a adaptat versurile lui Grigore Alexandrescu la această melodie pe care o cunoscuse în Argeş sau într-o zonă apropiată[37]. Pare să fie cel mai pertinent răspuns dat la distanţă de

[34] Octavian Lazăr Cosma, *Codex moldovenesc din 1824*, în: „Muzica", An XXII, nr. 5, mai 1972, p. 13.

[35] *Ibidem*, p. 14.

[36] Gheorghe Ciobanu, *Cântece revoluţionare şi patriotice din perioada anului 1848*, în: „Muzica", An XXIII, nr. 7, iulie 1973, p. 19; republicat în *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. II, Bucureşti, 1979, p. 200.

[37] Ilarion Cocişiu, *Sorcova*, în: „Axa", An IX, nr. 44, 28 decembrie 1940.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aproximativ 50 de ani, întrebării lui Musicescu, formulate în revista lui A. D. Xenopol: „singurul lucru rămâne de cercetat şi probat dacă ea este compoziţiunea lui Anton Pann sau şi el o cunoştea de mai înainte de la alţii"[38].

Ipoteza ce s-a dovedit cea mai corectă atribuie deci melodia lui Anton Pann, dar însoţind în formă iniţială versurile părţii secunde a elegiei lui Alexandrescu şi intrată într-un proces de folclorizare, ulterior pe structura melodiei iniţiale fiind ataşate, de către însuşi Andrei Mureşanu, versurile imnului paşoptist. Căile spre această ipoteză au fost diferite.

Cel dintâi care găseşte adevărul este Gavriil Musicescu, cel care, provocat de întrebarea lansată de confratele său de la Blaj, Iacob Mureşianu, scrie în revista lui Titus Cerne, „Arta" (nr. 2 din anul 1895), că aria în discuţie nu a fost compusă anume pentru versurile lui Andrei Mureşanu, cum ar fi fost normal – actul componistic succedându-l, în mod firesc, pe cel poetic – ci era o adaptare a unui cântec de lume. Descoperirea muzicianului ieşean era mai veche, căci el însuşi precizează: „În urma concertelor date de Corul Mitropolitan din Iaşi în 1887-1890, când s-a executat şi *Deşteaptă-te, române*, cu ocaziunea unei repetiţiuni generale Înalt Preasfinţia Sa Mitropolitul Moldovei şi Sucevei, d. d. Iosif Naniescu, auzind *Deşteaptă-te, române*, îmi atrage atenţiunea asupra melodiei, că nu e aşa şi că nu acestea sunt cuvintele adevărate ale ei"[39]. Mitropolitul, fost prieten al lui Anton Pann – aşa cum l-am prezentat recent[40] – i-a cântat eminentului dirijor, într-o următoare întâlnire, melodia în cauză cu versurile *Din sânul maicii mele...* Musicescu transcrie melodia şi o publică în „Arta" ieşeană, deschisă problemelor prioritare ale muzicii româneşti a epocii, cum am avut prilejul să demonstrăm, cu altă ocazie[41]. Înaltul ierarh ieşean ne oferă şi detaliile primei vârste a melodiei: „Pe când eram diacon tânăr la episcopia din Buzău, protectorul meu, fericitul episcop de Buzău, Chesarie, apreciind şi talentul meu la cântare, m-a trimis în Bucureşti ca să ascult pe maeştrii cântărilor bisericeşti din timpurile acelea. Aceasta a fost în septembrie 1839. Instalându-mă la mitocul episcopiei Buzăului (la Sf. Dimitrie vechi, astăzi este Sf. Sinod) a venit la mine răposatul Anton Pann cu care am făcut cunoştinţă şi prietenie. În una din zilele lunii septembrie 1839, el mi-a scris cu mâna lui acest cântec cu notaţiunea psaltichiei pe cuvintele poetului Grigore Alexandrescu. Manuscriptul original îl păstrez şi azi"[42]. Profesorul ieşean a intrat, după mai multe insistenţe, în posesia manuscrisului care cuprindea şi precizarea mitropolitului; „Poezia de faţă versurile *Din sânul maicii mele* cu melodia pe notele bisericeşti este scrisă de însăşi mâna răposatului Anton Pann, care mi-a dat-o mie când am făcut cunoştinţă cu el întâia dată, în anul 1839, la începutul lunii septembrie, în Bucureşti, 1894 iunie 22".

Se poate ca precizările lui Musicescu din „Arta", reluate apoi în „Arhiva", ieşeană, să se fi pierdut în timp, pentru că peste 15 ani se descoperea o altă cale spre stabilirea paternităţii reale a melodiei. După ce consideră că „nu se cunoaşte însă cine este autorul acestei măiestre melodii, care întruneşte în sine durerea, jalea poporului român precum şi revolta sufletească, hotărârea supremă de «viaţă-n libertate, ori moarte»"[43], I. Popescu Pasărea apelează la manuscrisul lui Ucenescu, precizând rolul său de propagator al muzicii lui Anton Pann la Braşov. Cunoscutul director al revistei „Cultura" pornea de la manuscrisul oferit de anticarul Şaraga, care îi cerea informaţii despre documentul achiziţionat – element important pentru identificarea manuscrisului avut în vedere. Redescoperirea manuscrisului şi a acestei căi se va face la Braşov, de către Sterie Stinghe, cel care dă pentru prima dată, în dublă notaţie, psaltică şi guidonică, melodia ambelor texte apărute în lucrarea lui Ucenescu: *Din sânul maicii mele* şi *Deşteaptă-te, române*.

[38] *Notiţi Aria lui Deşteaptă-te, române*, în: „Arhiva", organul societăţii istorice şi literare din Iaşi, An VI, nr. 3 şi 4, mart(ie) şi april(ie) 1895, p. 215.

[39] *Ibidem*, p. 223-224. Textul este identic cu cel publicat în „Arta" (Iaşi), An. IV, nr. 2, febr. 1895, p. 47, sub titlul *Relativ la Deşteaptă-te, române*.

[40] Vasile Vasile, *Iosif Naniescu, reprezentant de seamă al muzicii psaltice româneşti*, în „Muzica", An IV, nr. 4 (16), septembrie-decembrie 1993 şi nr. 1 (17), ianuarie-martie 1994.

[41] Idem, *Contribuţia revistei „Arta" (1883-1896) la dezvoltarea muzicii româneşti*, în: „Studii de muzicologie", Bucureşti, vol. XVIII, 1984, p. 197-217.

[42] Gavriil Musicescu, *Relativ la „Deşteaptă-te, române"*, în: „Arta", An IV, nr. 2, februarie 1895, p. 48.

[43] I[on] P[opescu] Pasărea, *art. cit.*, p. 78.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ulterior au fost descoperite manuscrise cuprinzând melodia lui Anton Pann, scrise într-o perioadă şi mai veche decât cel provenit prin filiera mitropolitului Iosif Naniescu. Gheorghe Ciobanu aminteşte un manuscris aflat în posesia unei măicuţe de la mânăstirea vâlceană, Surpatele[44]. George Breazul achiziţionase un manuscris datat în 1838, în care apare melodia lui Anton Pann îngemănată cu textul lui Alexandrescu, tipărit în „Curierul românesc" nr. 52 din 4 august 1832. Este manuscrisul aflat în prezent în fondul eminentului muzicolog, nr.692 [45] – *Adunare de vreo câteva versuri desfătătoare* – care are pe filele 26^{v}-28^{r} cântul nr. 26, în glasul al V-lea, alternând ritmul binar cu cel ternar, acesta din urmă realizat prin cumularea a două gorgoane sau a unui gorgon asociat cu înjumătăţirea determinată de apropierea epistrofului de elafron. Modificările cele mai evidente faţă de varianta tipărită de însuşi

Spitalul amorului

Ed. I, p. 82-85

Cântul al I-lea

Din sânul Maicii mele
Născut în grijĭ, necazurĭ,
Răstrişteа'mĭ a fost leagăn,
Cu lacrămĭ m'am hrănit.

C'ale Mării repezĭ
Şi groaznice talazurĭ
De vântul releĭ soarte
Le stâncĭ am fost gonit.

Acuma pretutindenĭ
Intorc a mea vedere
Şi ochi'mĭ multămire
De loc nu întâlnesc.

Căcĭ nimenea nu simte
Cumplita mea durere
Şi oamenii pe mine
Trecând mă ocolesc.

Aşa, aşa iubite!
S'a dus scumpul meu bine,
Văzând că nu'mĭ rămâne
Plăcere pre pământ.

Văzând că de la mine
S'aŭ dus zilele line
Puiŭ mâna mea pe frunte,
Şi caut un mormânt.

Din zilele'm plăcute,
Din veacul lor de aur,
Din vechea'mĭ jezicire,
Din sfântul lor Amor.

Ideĭ aŭ rămas numaĭ,
Precum o nălucire
Rămâne dimineata
Din visurĭ care 'zbor.

Aşa fără'n doiată,
Amara mea viaţă
De-acum e pentru mine
Nisip neroditor:

Ce vara îl usucă
Iar iarna îl înghiată
Şi nicĭ o floare n'află
Sirmanul călător,

Dar însă suvenirul
Fiinţelor uitate
Va 'fi la'l meu suflet
Invecĭ înfăţişat.

Ca frunzele 'aduse
De vijeliĭ pornite
La vechea lor tulpină
Ce-odată le-au purtat

Nădejdĭ omorâtoare
De visurile voastre
Acum preste măşură
Mă văz îndestulat,

Fugiţĭ zadarnicĭ zile,
Ce grijĭ omorâtoare
Pe tânăra mea frunte
Curând aţĭ adunat.

Când toamna se arată
Al Iernii rece soare,
Copacii fără slavă
Las frunza, se usuc.

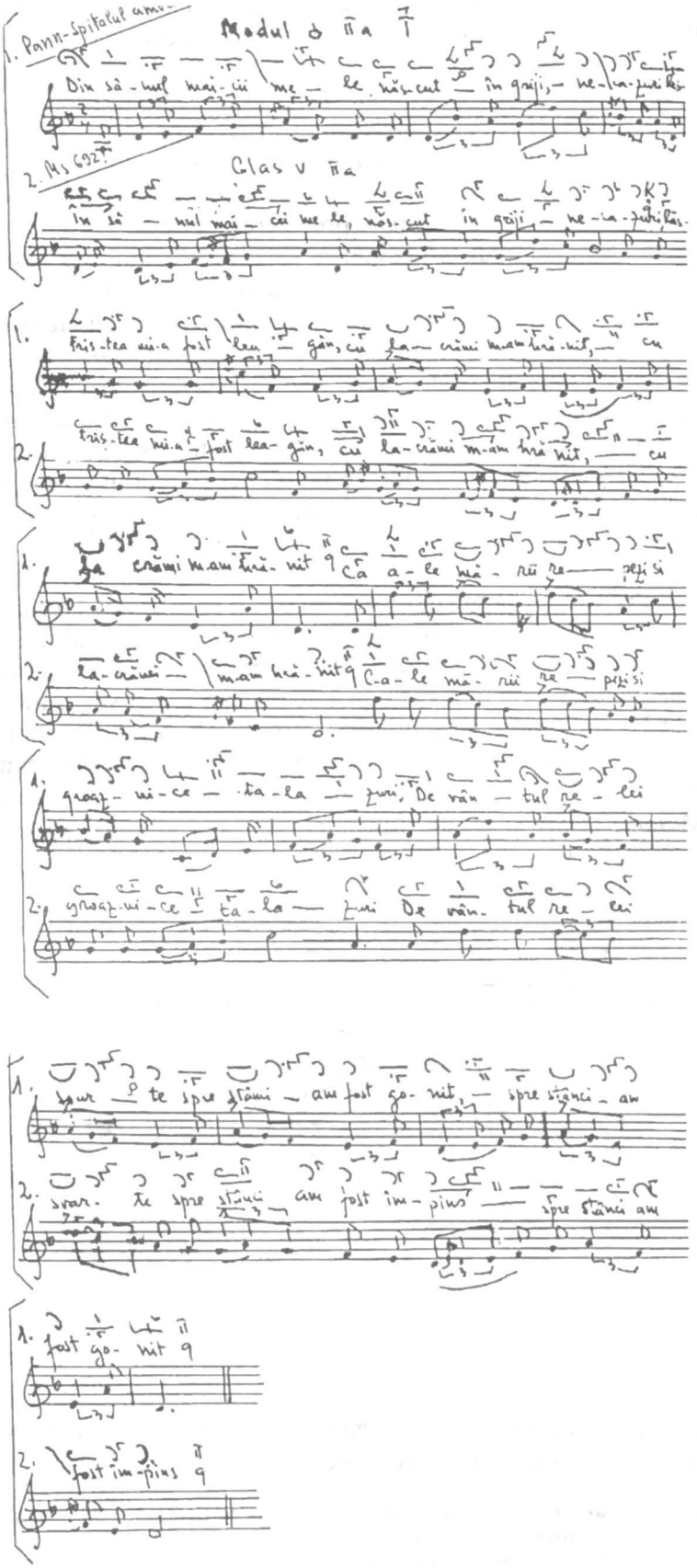
A mea nenorocire
Uscând a vârsteĭ floare,
Zic lumiĭ un adio
Şi iaŭ Lira mă duc.

Fig. 1. Copie după manuscrisul lui George Breazul, în care transcrie textul din *Spitalul amorului*.

[44] Gheorghe Ciobanu, *st. cit.*, p. 201.

[45] Manuscrisul nr. 692, I. Kitzulescu, Dosar 40, Fondul „George Breazul", Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, f. 26^{v}-28^{r}.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex. 4

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Anton Pann în *Spitalul amorului*[46] le găsim în suprimarea salturilor de cvartă ascendentă inițială și finală (aceasta asociindu-și și un salt de cvintă descendentă), a celui de sextă de la începutul versului secund și în abordarea directă, fără pendularea pe prima, de decolare a saltului de octavă pe prima silabă a celui de-al treilea vers (vezi ex. 4):

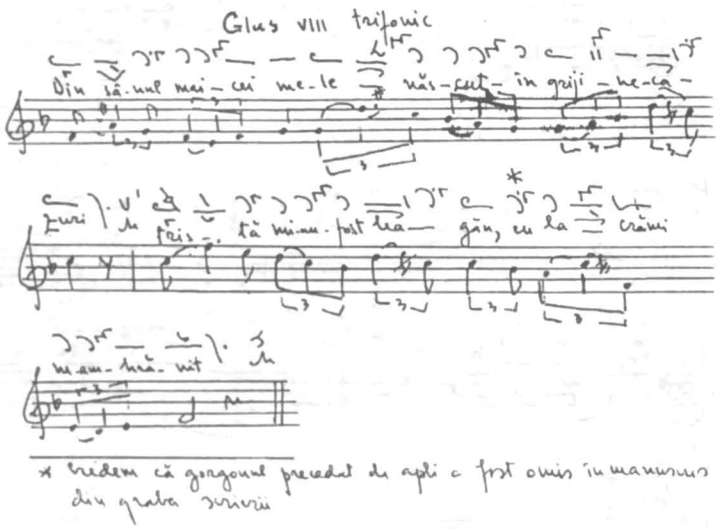
Raportând textul la cel tipărit de Anton Pann, se constată transcrierea din memorie, ceea ce determină inversarea unor versuri și chiar unele modificări. Exemple:

În sânul maicii mele în loc de *Din* sânul maicii mele
Cale mări în loc de *Ca ale mării*

De aceea, după mai multe file albe, apare precizarea: „Aicea mai poftoresc încă o dată cântările ce să coprind în această cărticică, *mai aducându-le ceva în asemănarea cu originalele fiindcă s-au vârât într-însele multe greșale din nebăgare de seamă a scriitorului 1838*" [subl. n.].

Melodia a circulat în formă orală. Așa se explică variantele, cu elemente melodice, ritmice și ritmico-melodice mai mult sau mai puțin diferite. În alte manuscrise apar numai strofele literare, deși la celelalte piese este consemnată și muzica. Este cazul manuscrisului 696 din același fond „George Breazul", provenit de la Iordache Râșcanu, care se iscălea ca proprietar al cărții la 8 aprilie 1844. În acest manuscris numit *Kostaki*, după însemnarea numelui copistului sau al unui proprietar, apare cântecul *Din sânul maicii mele*, fără note și cu o evidentă moldovenizare a unor cuvinte, după cum se poate vedea și din următoarele versuri: „Din sânul maicii mele,/Născut din griji, necazuri,/Tristări mi-au fost leagăn,/ Cu lacrămi m-am hrănit./ Ale mării repede/ Și groaznice valuri/ De vântul relii soarte/ Prin stânci am fost izbit./ Acum dar pretutindeni/ Întorcu a me videre/ Și ochii mulțemire/ De loc nu întâlnesc./ Căci nimenea nu-m sâmte/ Cumplita me dureri/ Și oamenii spre mine/ Trecând, mă ocolesc..."[47].

Corelând melodiile scrise în mai multe izvoare, am găsit și un al doilea tip de melodie, total diferit de cel ce va genera *Deșteaptă-te, române*. Este cazul melodiei din manuscrisul 3 244 din fondul Bibliotecii Academiei, având o structură melodică ce nu mai păstrează comun cu prima decât textul literar[48]: Scris pe la 1835, de Axinte Roșcu[lescu], protopsalt la Sf. Spiridon din Iași (1834-1837), manuscrisul, intitulat *Câteva irmoase ce se cântă după masă*, și trecut și prin mâna lui Eminescu, așa cum am arătat recent[49], cuprinde cântece de lume pe versuri de poeți moldoveni, dominând cele ale lui Gheorghe Asachi. Melodia apare și cu un titlu interesant, dar și enigmatic: „A vrednicului de milă Țâga"(?), și are doar 7 strofe din cele 16.



Ex. 5

Deci varianta muzicală care ne interesează în primul rând, în acest demers, este cea a lui Anton Pann, publicată în *Spitalul amorului* (a se vedea ex. următor).

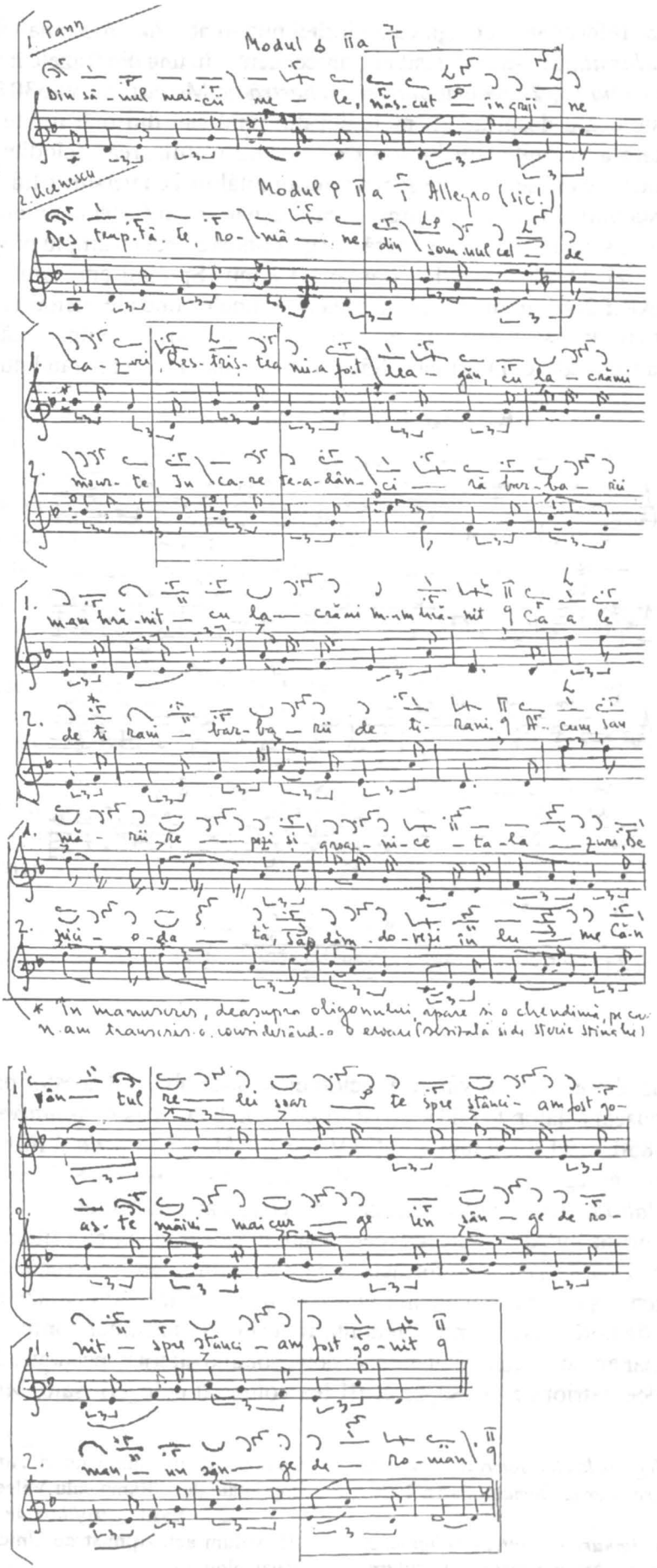
[46] Anton Pann, *Spitalul amorului sau cântătorul dorului adecă Cântecele sătenilor și ale orășenilor, A vârstelor zburdalnice, D'a dragostei purdalnice*, broșura a doua, Bucuresci, În a sa tipografie, 1850, cântul al 7-lea – p. 82-85 și melodia – p. 144.

[47] Manuscrisul nr. 696, Kostaki, Dosar 40, Fondul „George Breazul", Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.

[48] Manuscrisul nr. 3 244 din fondul Bibliotecii Academiei, f. 13v-14v.

[49] Vasile Vasile, *Muzica în viața lui Eminescu*, în: „Studii de muzicologie", vol. XXII, București, 1993, p. 57-90.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



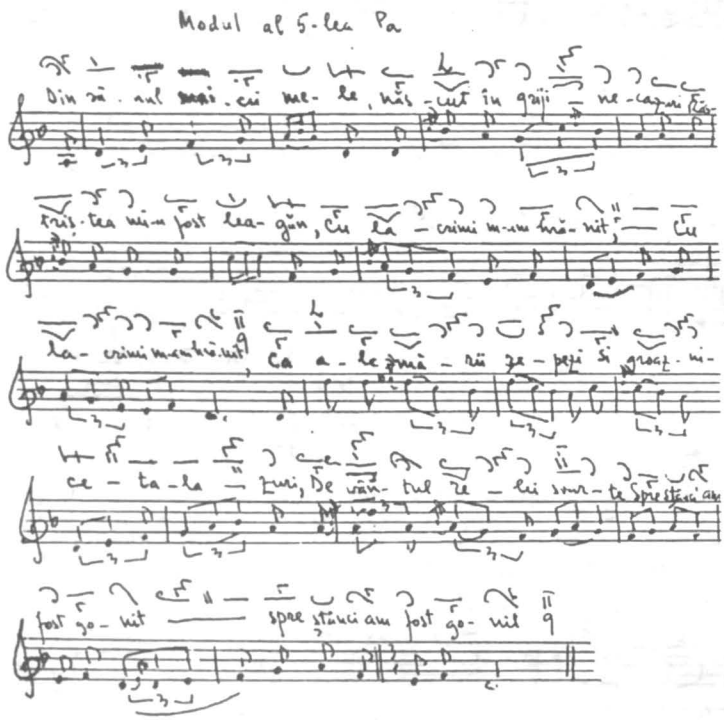
Ex. 6

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu aceste ipoteze referitoare la originea melodiei putem aborda problema vârstelor ei, făcând loc şi amănuntului că şi *Marsiliezei* i-a fost găsit un „antecedent", în una din frazele muzicale principale ale primei părţi a *Concertului nr. 25 pentru pian şi orchestră* de Mozart, K. V. 530 [50].

Prima vârstă este cea a desprinderii melodiei din unul sau din mai multe izvoare propuse, optând pentru o prioritate a variantei lui Ilarion Cocişiu, deşi utilizarea melodiei în multe genuri, inclusiv ca marş de nuntă, putea să se producă şi aici ulterior întâlnirii cu versurile lui Andrei Mureşanu.

Încă de la această vârstă fragedă se înregistrează uşoare modificări ale melodiei, determinate de circulaţia orală. Formele scrise în notaţie psaltică sau guidonică atestă un amplu proces de folclorizare a melodiei cu textul iniţial. Dacă în cazul variantei lui Pann (Spitalul amorului, 144) şi cea a lui Ucenescu (Ms. 3497 BAR.f.266) modificările vizează doar unele zone ale melodiei Ex. 6 varianta lui Oprea Demetrescu[51] este mult mai departe de cea a profesorului său. Iată cum arată această versiune, apărută doar în cea de-a treia ediţie, în prima (1858) şi în a doua (1859) apărând numai textul:



Ex. 7

În aceeaşi constelaţie a primei vârste a melodiei, ce face obiectul acestor pagini, se situează şi variantele în notaţie apuseană datorate lui Henri (Ehrlich) – nr. 8 din *Airs nationaux roumains transcrits pour piano*, Vienne, 1850, p. 11-12 şi lui Dimitrie Vulpian – *Musica populară Romanţe pentru voce şi pian*, vol. III, Ediţiunea culegătorului, Leipzig, Ed. Oscar Brandstetter, 1897, nr. 92, p. 40. Dacă în primul caz titlul este *Ballade transylvaine* şi ne confirmă circulaţia melodiei şi în Ardeal, cea de a doua poartă chiar titlul versurilor lui Alexandrescu (care apare în volumul textelor literare tipărit de Tipolit. Universală, în 1897, p. 22-23) şi are ca informator pe I. Capeleanu, posibilă rudă, dacă nu cumva chiar tatăl soţiei lui E. Mezzetti, aşa cum am arătat într-un studiu monografic[52]. Atrage atenţia şi într-un caz şi în celălalt ritmul ternar, de horă mare, semn al renunţării la ritmul quasiliber conferit de notaţia psaltică. La Dimitrie Vulpian apar ambele versiuni literare, în două volume diferite, încadrate, deci, în genuri separate: romanţe şi cântece patriotice. În cel de-al III-lea volum al culegerii sale, *Musica populară*, din

[50] Robert Brecy, *Florilége de la chanson revolutionaire de 1789 au front populaire Hier et Demain*, Paris, 1978, p. 20.

[51] Oprea Demetrescu, *Imnuri şi cântece religioase, morale, patriotice, eroice, naţionale, istorice şi populare*. Compuse de mai mulţi autori. Adunate unele originale şi imprimate de... Râmnicului Vâlcei, 1874, p. 72-73.

[52] Vasile Vasile, *Profiluri de muzicieni români*, vol. III, volum achiziţionat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anul 1897 – *Romanţe* –, transcrie versurile lui Grigore Alexandrescu – *Din sânul maicii mele* – la melodia în formă vocală acompaniată de pian, după ce în primul volum – *Balade, Colinde, Doine, Idyle*, tipărit la Leipzig,în 1885, consemnase melodia, în aceeaşi formă pentru voce cu un acompaniament simplist la pian, cu versurile lui Andrei Mureşanu – *Deşteaptă-te, române* –, precizând provenienţa, din Transilvania. Atrag atenţia şi cele două însemnări foarte preţioase pentru încadrarea cântecului: „hymn patriotic" şi pentru urmărirea circulaţiei melodiei, care numai formal este localizată în Transilvania, ea fiind „o amintire din colegiu". Or, aşa cum am arătat în monografia citată, şi care-şi aşteaptă tipărirea, Dimitrie Vulpian a învăţat la şcoala domnească din Roman şi la colegiul naţional din Iaşi, ceea ce înseamnă că învăţase melodia în Moldova, unde ea intrase în repertoriile şcolarilor încă în deceniile de mijloc ale secolului trecut, asociindu-se mai mult ca sigur cu *Hora Unirii*, creaţia lui Vasile Alecsandri şi Alexandru Flechtenmacher, intrată şi ea într-un proces de folclorizare recunoscut şi care pune semnul întrebării, pentru unii cercetători, în ceea ce priveşte paternitatea muzicală.

Cea de a doua vârstă a cântecului *Deşteaptă-te, române* este marcată de momentul braşovean, când Ucenescu, elevul lui Anton Pann, îi cântă lui Andrei Mureşanu, melodia cu vechiul text, iar peste o săptămână o cântă cu noul text, confecţionat de tribunul transilvan şi continuă cu difuzarea lui rapidă, în diverse medii sociale, ajungând a fi considerat imnul revoluţionarilor paşoptişti. Dar nu atât schimbarea textului interesează aici, cât mai ales schimbarea destinaţiei melodiei, ce însoţise până acum un cântec de lume – cum a intrat în circulaţie, chiar dacă prima parte a poeziei, neasociată cu melodia, avea un pronunţat caracter patriotic – şi devenind emblema muzicală a unui important eveniment istoric al poporului român şi revenind constant în toate cele ce vor urma, atât în secolul trecut, cât şi în cel prezent, evenimente legate de marile idealuri naţionale: Unirea, Independenţa, Marea Unire.

Un fapt curios îl constituie omiterea melodiei cu noul text, din primele două ediţii ale colecţiei lui Oprea Demetrescu, după ce ambele texte apăruseră în manuscrisul lui Gheorghe Ucenescu, fiind, probabil, printre piesele transcrise după o îndelungată circulaţie orală.

De altfel, manuscrisul lui Ucenescu pare a fi singurul document care face loc ambelor variante, materialele ulterioare datorate lui I. Popescu Pasărea[53] şi apoi lui Sterie Stinghe[54] bazându-se pe aceste apariţii ale aceleiaşi melodii, în cele două forme determinate de texte diferite. Corelarea celor două melodii însoţind versurile romanţei *Din sânul maicii mele* de Grigore Alexandrescu, publicate pentru prima dată în „Curierul Românesc" din 4 august 1832 şi cu cele ale imnului deşteptării naţionale, semnate de Andrei Mureşanu, reliefează modificări ale acesteia, condiţionate de micile deosebiri metrice ale versurilor, aşa cum se poate observa în ex. 8.

După cununarea melodiei cu noul text revoluţionar, varianta veche va continua să circule mai ales în forme orale, aşa cum demonstrează culegerea lui Dimitrie Vulpian. În acelaşi timp se înregistrează un amplu proces de folclorizare a cântecului în forma sa nouă. Acest proces va avea ca efect simplificarea melodiei în „procesul de rotunjire ce se întâmplă cu toate producţiunile ce ajung în gura poporului, tocmai precum se rotunjeşte o piatră ce pleacă din vârful muntelui şi se rostogoleşte treptat..."[55] – cum observa, la începutul secolului, ilustrul profesor de muzică psaltică, Ion Popescu Pasărea.

Dacă popularizarea a determinat modificări inerente, intrarea în repertoriul lăutarilor a determinat şi apariţia altor variante melodice, cum ar fi cea a vestitului lăutar Angheluţă, urmaş al lui Barbu Lăutarul, preluată de Pietro Mezzetti în 1892 şi prezentată de noi în monografia consacrată[56]. Cert este că şi în cazul creaţiei sale se poate verifica propria afirmaţie, făcută de Andrei Mureşanu în articolul *Românul şi poezia lui*, publicat în „Telegraful român"(Sibiu, An I, 1853, p. 41-43): „un străin ar putea crede că la noi cântecele sunt tipărite în mii de exemplare, aflându-se la uşa fiecărui ţăran". Nu ştim dacă în semnalările neconcordanţei melodiei cu textul patriotic au contat şi raportările la vechea versiune literară. Cert este că unii cercetători au acuzat notaţia psaltică. Dar acuzaţia este nedreaptă, nu ei datorându-i-se neconcordanţele cu viitorul text cu un pronunţat caracter patriotic. De aceea muzicienii următori care şi-au legat cu ceva numele de evoluţia melodiei au simţit nevoia ajustării vechii turnuri melodice la statutul de imn şi de marş al textului lui Mureşanu. Cu aceasta intrăm în cea de-a treia

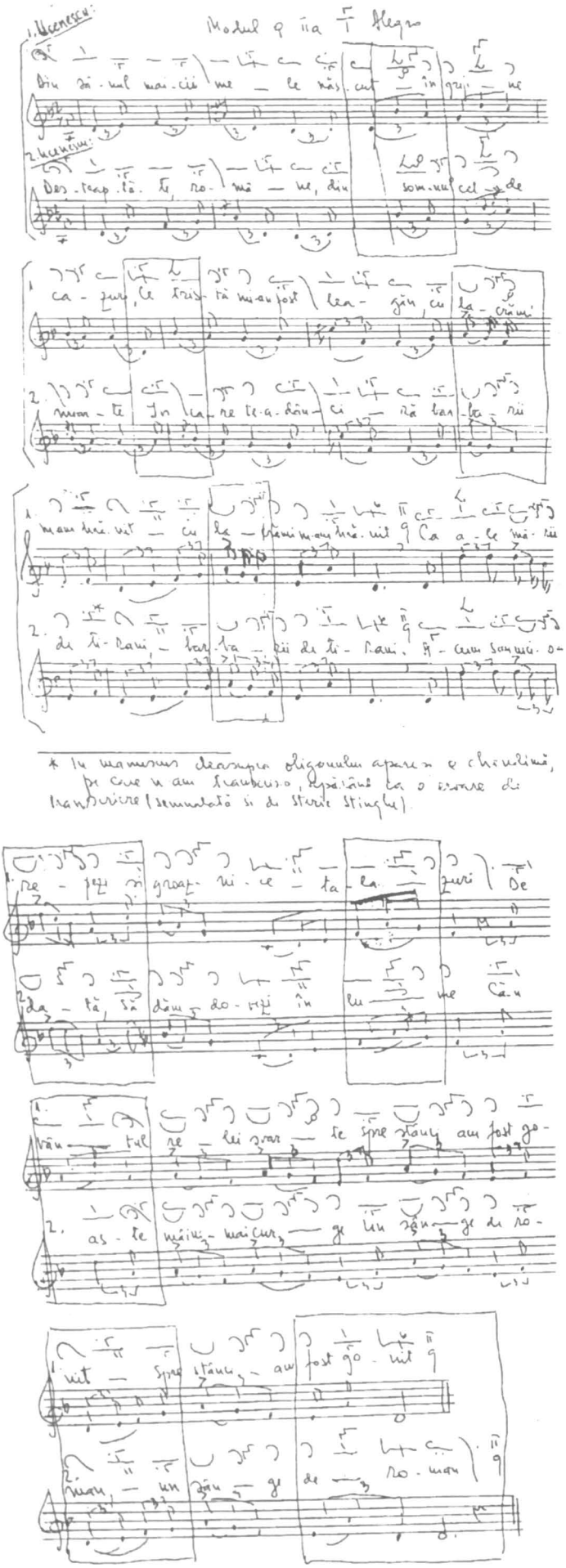
[53] I[on] P[opescu] Pasărea, *art.cit.*, loc.cit.

[54] Sterie Stinghe, *st.cit.*, loc.cit.

[55] I[on] P[opescu] Pasărea, *art.cit.*, p. 80-81.

[56] Vasile Vasile, *Profiluri de muzicieni români*, vol. I, Bucureşti, 1986, p. 48-49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex. 8

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vârstă a melodiei, marcată de intrervenţia lui Gavril Musicescu, cel care nu se limitează la consemnarea izvorului, ci trece la ajustarea melodiei. În revista ieşeană „Arta" nr.2 din 1895 anunţă că prin profesorul Vasile Burlă şi-a procurat prin 1884-1885, de la Sibiu, *Deşteaptă-te, române*, dar nici „aceasta nu mă satisfăcea". Şi această variantă ca şi cea oferită de Iosif Naniescu, era diferită, dovadă a multiplicării melodiei în mai multe versiuni melodice şi ritmice. Pornind de la discrepanţa dintre „tonurile tragice şi tărăgănate" ale melodiei şi eroica inspiraţie a cântecului „de indignare şi rezvrătire a lui Mureşianu"[57], Musicescu consemnează următoarea variantă, ca nr.1 din cele *12 Melodii naţionale*, culese, armonizate şi aranjate pentru chor şi pian. Deoarece în definitivarea formei corale a melodiei aportul lui Musicescu a fost urmat de cel al lui D. G. Kiriac[58], repetat la scurt timp[59], transcriem mai jos cele trei variante ale melodiei numai pentru porţiunile unde apar deosebiri (vezi ex. nr. 9).

Modificările aduse apropie melodia de structura imnică şi în această formă sau în altele apropiate o găsim nu numai în versiunile corale dar şi în cele instrumentale. Se impune precizarea că prelucrarea corală cu acompaniament de pian deschide seria celor *12 Melodii naţionale*, premiate la Expoziţiunea universală din Paris din 1889 şi este semnată de Musicescu în dubla calitate de profesor de armonie la Conservator şi de şef al Corului Mitropoliei din Iaşi şi piesa face parte „din repertoriul Corului Mitropolitan din Iaşi". Varianta melodică reapare fără modificări, decât armonice, în cele trei prelucrări corale (pentru două, trei voci egale şi pentru cor mixt) din cele *25 Cânturi*, publicate la Iaşi, în 1898. Consemnăm însă apariţia formulei ritmice din măsura a patra, utilizată de Kiriac, şi la vocile interioare la Musicescu.

Aşa cum se observă, Musicescu şi continuatorii săi renunţă la oscilaţia dintre ritmul ternar şi binar, păstrând anacruzele pe jumătate de timp la începutul fiecărui vers, la care Kiriac renunţă, introducând doar anacruzele pe timpi. În varianta secundă din 1909 Kiriac operează modificări mai substanţiale în conturul melodic, repetând formula ritmică iniţială la încheierea celui de al doilea vers. Astfel se definitivează melodia ce păşea în cea de-a doua sută de ani de existenţă.

Apariţia mai multor versiuni melodice, chiar în cadrul aceleeaşi provincii, este confirmată şi de Gheorghe Dima, care – aşa cum scria la 7/20 martie 1919, când i se încredinţase cinstea de a oferi o variantă oficială propusă ca imn de stat, de către Consiliul dirigent, lui Tiberiu Brediceanu –, a fost preocupat de vechimea şi de multiplicarea melodiei, pentru a alege forma cea mai reprezentativă cerută.

Este posibil ca varianta melodică dinaintea lui Musicescu să fi continuat să se practice în Ardeal, pentru că acelaşi Popescu Pasărea remarca în 1912: „fraţii transilvăneni cântă pe o mişcare lentă *Deşteaptă-te, române*, pe când noi, adaptându-l mai mult cu spiritul textului, îl cântăm ca marş"[60].

Statutul de marş al melodiei, combinant cu cel de imn, este dat de Musicescu şi definitivat de D. G. Kiriac, cel care are în vedere mai multe versiuni şi-şi notează în creion pe o tipăritură din secolul al XIX-lea, atribuindu-i lui Mureşanu melodia, elementele noii variante, fapt semnalat şi de Viorel Cosma[61], ilustrând afirmaţia cu o copie a tipăriturii în cauză. Cert este că în manualele şi culegerile de coruri destinate şcolarilor această variantă apare înainte de culegerea lui D. G. Kiriac. Este şi cazul variantei din *Piese corale pentru trei şi patru voci* de George Ştefănescu, tipărită la Leipzig de Oscar Brandstetter, în 1906: cor pentru trei voci egale pe o structură ce îmbină varianta lui Musicescu cu cea care va apare sub îngrijirea lui D. G. Kiriac în anul 1911, cu saltul de cvartă iniţial dar cu anacruzele interioare pe jumătăţi de timpi şi în măsura de 4/4, modificând şi turnura frazei de încheiere.

Mai trebuie amintit şi faptul că Musicescu însuşi propunea organizarea unui concurs pentru o nouă muzică potrivită textului, în pofida faptului că el realizase această adecvare, fapt ce-l face pe profesorul transilvănean Sava Columba, să-l considere pe eminentul profesor ieşean chiar autor al melodiei[62].

[57] *Notiţi Aria lui Deşteaptă-te, române*, în: „Arhiva", An VI, nr. 3 şi 6..., p. 223.

[58] *Coruri şcolare pentru două şi trei voci de copii*, compuse şi aranjate de către mai mulţi membri ai societăţii „Carmen", sub îngrijirea lui D. G. Kiriac, vol. I, Bucureşti, 1904.

[59] D. G. Kiriac, N. Bănulescu, N. Saxu, *Cântece şi coruri şcolare*, pentru uzul copiilor din şcoalele primare, Bucureşti, Institutul de arte grafice Carol Göbl, 1909.

[60] I[on] P[opescu] Pasărea, *art. cit.*, p. 81.

[61] Viorel Cosma, *op. cit.*, p. 52.

[62] Sava Columba, *Culegere de 60 de coruri mixte* pentru uzul şcoalelor secundare şi societăţi corale, Cluj, 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1. Gavriil Musicescu – Marsul anului 1848 în Transilvania nr. 1 din „12 Melodii naționale" op 31, Leipzig, Inst. Lith. Röder, 1889

Marciale M.M. ♩=120

1. Deș-teap-tă-te, Ro-mâ-ne, Din som-nul cel de moar-te, In

2. Coruri scolare pentru două și trei voci de copii compuse și aranjate de către mai mulți membri ai societății „Carmen" sub îngrijirea lui D. G. Kiriac, București, Vol. I, 1904:

3. Cântece și coruri scolare pentru uzul copiilor din scoalele primare... de D. G. Kiriac, N. Bănulescu și N. Saxu, București Institutul de arte grafice Carol Göbl, 1909:

1. ca-re te-a-dân-ci-ră bar-ba-rii de ti-rani, – bar-

1. ba-rii de ti-rani – A-cum ori ni-cio-da-tă, cro-ieș-teți al-tă

1. svar-tă, la ca-re să-se-n-chi-ne și cru-zii tăi duș-

1. mani – și cru-zii tăi duș-mani

Ex. 9

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Înmulţirea variantelor, printr-un proces de folclorizare, uşor de ralizat, dacă avem în vedere provenienţa melodiei (în nr. din 12 decembrie 1849, revista „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", ocupându-se de pătrunderea textelor lui Vasile Alecsandri în Transilvania, menţionează şi *Deşteaptă-te, române* între cântecele populare româneşti) şi circulaţia în paralel a variantei cu vechiul text de cântec de lume nu ne îngăduie să ştim la care din ele se referă Gheorghe Adamescu atunci când scria despre cântec, în „Albina" din 8 martie 1898: „Melodia e cam plângătoare, seamănă mai mult a cântec de jale decât a cântec de luptă; dar ne-am deprins aşa de mult cu el, încât îl iubim, ca şi un părinte, care, măcar că vede că fiul său e urât, îl iubeşte fiindcă e al lui. Iubim acest cântec, căci el ne aminteşte durerile trecute ale neamului nostru, luptele prin care a trecut şi ne dă nădejdea pentru viitor". Ulterior se va arăta că opinia potrivit căreia melodia este melancolică e parţial îndreptăţită[63], mai ales după ajustările realizate de Musicescu. Pentru cine se îndoieşte de această afirmaţie stau la îndemână celelalte versiuni ale vremii, în măsura de 6/8, care accentuează ritmul tărăgănat. În frunte se situează cea realizată de Iacob Muerşianu, „cu ocasiunea jubileului «Gazetei»", inclusă în *Micul putpuriu românescu*, publicat în „Musa Română" din februarie 1888. „Cu sonorităţi de bucium, aspre, în cadenţă gravă şi hotărâtă, cântecul clamează, în cele patru unghiuri ale suflării româneşti, porunca izbăvitoare «Deşteaptă-te, române»: zvon de cântec nou"[64].

Prelungirea variantei lui Musicescu din cele *25 Cânturi*[65], fără modificările aduse de D. G. Kiriac, o putem urmări până la colecţia de cântece patriotice şi populare din 1927 a lui Nicolae Oancea[66].

Varianta lui D. G. Kiriac va fi cea care se va impune în toate colecţiile şcolare, pentru voci egale, bărbăteşti şi mixte.

Paralel cu aceste două versiuni deosebite nu numai din punct de vedere armonic, ci chiar şi melodic şi ritmic, se va impune şi o a treia variantă datorată lui Ion Vidu. Dacă Timotei Popovici preia melodia de la profesorul său, din prima versiune[67], în ambele ediţii ale antologiei sale[68], Ion Vidu refuză varianta profesorului său ieşean şi se îndreaptă spre cea a transilvăneanului Iacob Mureşianu, dând naştere celei de-a treia versiuni corale, în care deosebirile ritmico-melodice sunt mult mai pregnante. Nu am găsit un exemplar al „melodiei întregite în anul 1918, la Alba Iulia", citată de Viorel Cosma în monografia compozitorului[69] şi la care face trimitere şi Mihail Poslușnicu, amintind „o fericită inovaţie de supliment melodic"[70]. De aceea am apelat la forma din ediţia postumă, pe care îngrijitorul o consideră o „fericită şi interesantă variantă a maestrului"[71]. „Suplimentul melodic" amintit constă în introducerea pe cea de-a doua strofă literară, *Acum ori niciodată să dăm dovezi la lume...* a melodiei paşoptiste *Sub o culme de cetate*, inspirat numită de Gheorghe Ucenescu „plânso-cântul românului în anul revoluţiei 1848"[72]. Cu alte cuvinte, între melodia lui Iacob Mureşanu, cu prima strofă literară şi repetarea ei cu cea de-a treia strofă a lui Andrei Mureşanu, Vidu introduce cu cea de-a doua strofă, melodia amintită, născută în aceeaşi atmosferă incandescentă a istoriei noastre, reeditată pe un plan superior în anul 1918. Redăm mai jos în paralel cele două variante ale melodiei *Deşteaptă-te, române*, aparţinând lui Iacob Mureşianu şi Ion Vidu (ex. nr. 10):

[63] Romeo Ghircoiaşiu, *st. cit.*, loc. cit.

[64] George Breazul, *Sub zodia lui „Deşteaptă-te, române"...*, p. 417.

[65] Gavriil Musicescu, *25 Cânturi* pentru una, două, trei, patru şi mai multe voci, destinate uzului şcoalelor, Leipzig, Litografia C. G. Röder, 1898; Melodia este identică cu cea din *12 Melodii naţionale*, culese, armonizate şi aranjate pentru chor şi pian de Gavriil Musicescu, Profesor de Armonie la Conservatoriu, Şeful Chorului Mitropolitan din Jasi, op. 31. Din repertoriul chorului Mitropolitan din Jasi, Medaliate la Expoziţiunea universală din Paris, 1889, Leipzig, Inst. Lith. C.G. Röder, 1889.

[66] *Manual de cântece patriotice şi populare*, aranjate pe trei voci, Ediţie îngrijită de N. Oancea şi N. Cerbulescu, Sibiu, 1927, p. 6-8.

[67] G. Musicescu, *12 Melodii naţionale...*

[68] Timotei Popovici, *Cântece naţionale pentru două voci egale*, Sibiu, ediţia I, 1919, ediţia a II-a 1920, p. 7-9.

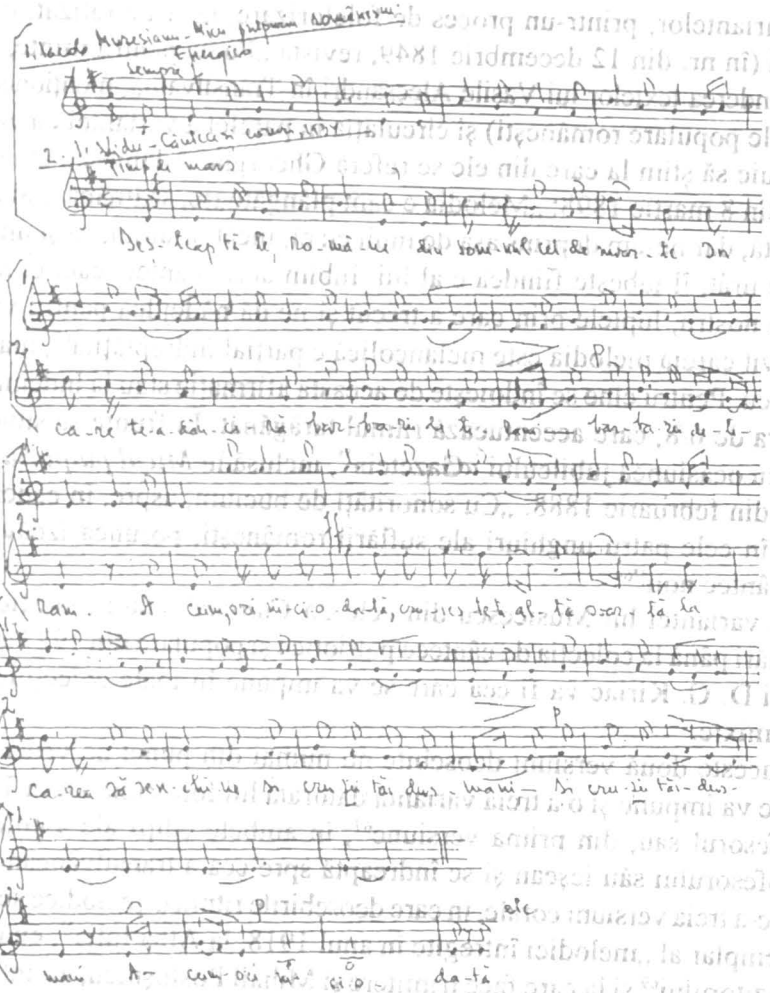
[69] Viorel Cosma, *Un maestru al muzicii corale – Ion Vidu*, Bucureşti, 1965, p. 229.

[70] Mihail Gr. Poslușnicu, *Deşteaptă-te, române*, în: „Revista Profesorilor de Muzică", An I, nr. 4/1924, p. 5.

[71] Ioan Vidu, *Cântece şi coruri şcolare pentru toate treptele învăţământului.* Ediţie postumă îngrijită de D. D. Stan, Lugoj, 1934, Institutul de arte grafice A. Auspitz, p. 67.

[72] G. Ucenescu, *Carte de cânturi cu note de psaltichie*, Ms. B.A.R. 3497, f. 869, nr. 436; publicat de Vasile D. Nicolescu, *op. cit.* p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex. 10

Se evidenţiază în forma utilizată de Vidu apropierea de varianta lui Musicescu, prin renunţarea la diviziunea ternară, adoptarea tempoului de marş şi renunţarea la celule melodice instrumentale interioare, dar şi eliminarea repetării unor celule ce accentuează monotonia şi a cvartei iniţiale din versiunea lui Iacob Mureşianu.

De fapt cu aceasta am intrat în cea de-a patra vârstă a melodiei, când este propusă ca imn naţional, prezentă la Alba Iulia în 1918 şi cerută lui Gheorghe Dima, în forma cea mai potrivită. După confruntarea mai multor variante, Dima lasă şi el mai multe forme corale: pentru 2 şi 3 voci egale, pentru cor bărbătesc şi pentru cor mixt. Vom încerca realizarea unui tablou sintetic al principalelor versiuni ale melodiei ce ne interesează, grupate după cele două texte pe care le însoţeşte, după notaţia psaltică şi guidonică şi după formele vocale şi instrumentale:

I. Varianta *Din sânul maicii mele*. Text: Grigore Alexandrescu:

1) în notaţie psaltică:

a) manuscrise:

- *Ms. 692* (I. Kitzulescu). Bibl. Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, Fond „George Breazul", p. 26^{v} – 28^{r};
- *Ms. 4 701* (Pană Brăneanu), Bibl. Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, Fond „George Breazul", *Dorul – Colecţiune de cântece vechi româneşti aranjate pe muzică bisericească* (Psaltichie)... Lucrare premiată cu Medalia de aur la Expoziţia română din anul 1906, Bucureşti, 1906, f.116^{r} – 118^{r}.

b) *tipărituri*:

- Anton Pann, *Spitalul amorului sau cântătorul dorului, adică Cântecele sătenilor şi*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale orăşenilor a vârstelor zburdalnice D'a dragostei purdalnice, broşura a II-a, Bucureşti, în tipografia proprie, ediţia I, 1850, p. 144, ediţia a II-a, 1852, broşura a II-a, p. 158-159 (textul pe paginile 111–115).

c) *reeditări în notaţie psaltică*:

- Oprea Demetrescu, *Imnuri şi cântece religioase, morale, patriotice, eroice, naţionale, istorice şi populare*, compuse de mai mulţi autori, adunate, unele corigiate şi imprimate de... Râmnicului Vâlcei, 1874, p. 72-73.
- I[on] P[opescu] Pasărea, *Originea melodiei cântecului naţional Deşteaptă-te, române*, în „Cultura" (Bucureşti), An II, nr. 4, 1912, p. 80.

2) în notaţia dublă: psaltică şi guidonică:

- Mihail Vulpescu, *Cântecul popular românesc*, Bucureşti, Tiparul „Olţenia", 1930, p. 68;
- Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor şi cântece de lume*, Bucureşti, Editura muzicală, 1976, p. 231-232;
- Marin Brânaru, *Momente importante din istoria patriei oglindite în cântecul patriotic din secolul al XIX-lea*, în: *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 şi 1918 şi muzica românească*, Bucureşti, Editura muzicală, 1979, p. 115-116.

3) transcrieri din notaţie psaltică în notaţia liniară:

- (Gavril Musicescu), *Relativ la Deşteaptă-te, române*, în „Arta", Iaşi, An IV, nr. 2, februarie 1895, p. 47;
- Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann – Cântece de lume*, transcrise din psaltică în notaţie modernă de..., Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1955, p. 228-230, nr. 114;
- George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966, p. 293;
- Gheorghe Ciobanu, *Cântece de lume secolele XVIII-XIX*, Bucureşti, Editura muzicală, 1985, p. 236-237;
- Octavian Lazăr Cosma, *Codex moldovenesc din 1824*, în: „Muzica", Bucureşti, nr. 5, mai 1972, p. 14;
- Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 1975, p. 129-130.

4) în notaţie liniară:

a) formă vocală:

- Dimitrie Vulpian, *Romanţe* – voce şi pian, Poesia populară pusă în muzică, vol. III, Leipzig, Ed. Oscar Brandstetter, 1897, nr. 92, p. 40;

b) formă instrumentală:

- *Flori române*, 1860;
- *Airs nationaux roumains*, transcrits pour piano par Henri, Vienne, C. A. Spina, nr. 8, p. 11-12, cu titlul „Ballade transylvaine".

II. Ambele variante: *Din sânul maicii mele* + *Deşteaptă-te, române*:

1) în notaţie psaltică:

a) manuscrise:

- *Ms. 3 497* din fondul B.A.R. G. Ucenescu, *Carte de cânturi cu note de psaltichie*, f.191 (nr. 102) şi 266 (nr. 116);

2) în notaţie dublă psaltică şi guidonică:

a) tipărituri:

- Sterie Stinghe, *Deşteaptă-te, române în forma lui originală şi Din sânul maicii mele*, în: „Ţara Bârsei", Braşov, An V, nr. 6, noiembrie 1933, p. 519-522;

III. Varianta *Deşteaptă-te, române*:

1) transcrieri din notaţie psaltică în notaţie liniară:

- Vasile D. Nicolescu, *Manuscrisul Ucenescu – Cânturi*, Bucureşti, Editura muzicală, 1979, p. 243-244;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

- Gheorghe Ciobanu, *Cântece revoluționare și patriotice din perioada anului 1848*, în: „Muzica", București, An XXIII, nr. 7, iulie 1973, p. 1-9; republicat în vol. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol.II, București, Editura muzicală, 1979, p. 199-200;
- Octavian Lazăr Cosma, *Cultura muzicală în perioada Revoluției de la 1848*, în: „Muzica", București, An XVIII, nr. 5, mai 1968, p. 12;

2) în notație liniară:

a) forma vocal-instrumentală. Canto și pian:
- în *Balade, Colinde, Doine, Idyle* de Dimitrie Vulpian, Leipzig, 1885, nr. 350, p. 139;
- în colecția *Biblioteca muzicală Lira română*. Editor G. Filip;
- *Deșteaptă-te, române*, canto și pian, Editor Constantin Gebauer, Leipzig, Inst. lith. Engelmann et Mühlberg;
- *Deșteaptă-te, române*, în colecția de romanțe și arii alese pentru voce și pian „Veselia", nr. 7, Bucuresci, Ed. Mischonzniky;
- *Chitaristul Român* – Colecțiune de arii și romanțe naționale pentru voce și pian, București, III, 10.

b) formă instrumentală:
- Anton Kratochvil-Junior, *Marșul național român*, Bucuresci, Edit. A. Maier & D. Stern;
- *Deșteaptă-te, române* în Biblioteca muzicală „Muza Română", Cernăuți, C. Șotropa, nr. 66;

c) transcrieri pentru diferite instrumente:
- P. Elinescu, *Album național*, Culegere de arii și danțuri naționale, arangeate pentru flaut, nr. 23 II/3;
- P. Elinescu, *Colecțiune de cântece populare*, arangeate pentru flaut, Bucuresci, Ed. Jean Feder, II, nr. 6, p. 5;

d) forma corală:
- Gavriil Musicescu, *12 Melodii naționale*...nr. 1;
- Gavriil Musicescu, *25 Cânturi*...nr.5;
- George Ștefănescu, *Culegere de cânturi* pentru uzul școalelor primare, Leipzig, Ed. Oscar Brandstetter, 1892, caiet IV, p. 18-19;
- 1894 – M. C. Ghimpețeanu, *Cânturi școlare*, Bucuresci, Edit. librăriei H. Steinberg, p. 48-49 – varianta Musicescu;
- 1895 – Juarez Movilă, *Colecțiune de cântece pentru copii*, Bucuresci, Tipolit. Dor P. Cucu, p. 21, „aranjat de Musicescu";
- 1895 – I. Costescu, *Crestomație muzicală* coprinzând coruri a voci egale, Leipzig, Lith. W. Benicke;
- 1897 – Titus Cerne, *Orpheon* – Culegere de coruri bărbătești originale, traduse, aranjate și publicate de ..., Iași;
- 1897 – C. M. Cordoneanu, *Curs elementar de musică*, Bucuresci;
- 1897 – I. Costescu, *Piese corale*, vol. II, Leipzig, Lith. C. G. Röder;
- 1903 – T. V. Stupcanu, *Colecție de cânturi școlare, religioase și naționale*, pentru una și două voci..., Hamburg, Ed. W. H. Horner;
- 1904 – *Coruri școlare pentru 2 și 3 voci de copii*, compuse și aranjate de către mai mulți membri ai societății „Carmen" sub îngrijirea lui D. G. Kiriac, vol. I, București, Institutul de arte grafice Carol Göbl, p. 132-133;
- 1906 – G. Ștefănescu, *Piese corale pentru 3 și 4 voci*, Leipzig, Oscar Brandstetter;
- 1907 – D. G. Kiriac, N. Bănulescu, N. Saxu, *Cântece și coruri școlare*, București, p. 217;
- 1909 – D. G. Kiriac, N. Bănulescu, N. Saxu, *Cântece și coruri școlare* pentru uzul copiilor din școlile primare, București, p. 217-219;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

- 1911 – D. G. Kiriac, N. Bănulescu, N. Saxu, *Culegere de coruri* pentru voci mixte, pentru uzul şcoalelor şi al societăţilor corale, Bucureşti, 1911, p. 42;
- 1910 – I. Popescu Pasărea, *Repertor choral al societăţii învăţătorilor ilfoveni*, Bucureşti, Tip. Dimitrie C. Ionescu, p. 28-29;
- Teodor Teodorescu, *12 coruri mixte*, Galaţi, Edit. Is. Kauffmann, f. a.;
- Teodor Teodorescu, *30 coruri* pe trei voci egale, Galaţi, Ed. Negoescu – şi Iaşi, Ed. Conservatorului, f. a.;
- Gavriil Galinescu, *Doina*. Colecţiune de coruri populare româneşti pentru 3 voci egale, caietul I, Bucureşti, Ed. Jean Feder, p. 14;
- 1919 – A. L. Ivela, *Al IV-lea album muzical* cuprinzând coruri şcolare în 1, 2 şi 3 voci egale şi 4 voci mixte, Bucureşti, Editura Alcalay, p. 7-7 şi 41-42;
- 1923 – A. L. Ivela, *Cântece şi coruri şcolare* pentru uzul copiilor din şcoalele primare, Bucureşti, Tip. România nouă, p. 217-219; ediţia a III-a, Ed. Casa Şcoalelor, 1929, p. 229-231;
- 1929 – Timotei Popovici, *Cântece naţionale*, pentru două voci egale, Ediţia a II-a, Sibiu, p. 7;
- 1923 – Timotei Popovici, *Cântece în 1, 2 şi 3 voci egale*, pentru azilele de copii, şcoalele primare şi cursul inferior al şcoalelor secundare, Sibiu, Tiparul tipografiei Ios. Drotleff, p. 114-115; Ediţie proprie, Sibiu, 1935, p. 53 şi 114;
- Aurel Popovici-Racoviţă, *10 Cântece patriotice*, coruri mixte cu acompaniament de pian (harmonium) şi orchestră, Arad, Ed. Maxim Kallai, f.a., p. 7:
- 1924 – I. Soloviu, *Colecţiune de coruri şcolare* pentru trei voci, Craiova, Ediţia a II-a Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1925;
- 1927 – N. Cerbulescu şi N. Oancea, *Manual de cântece patriotice şi poporale*, armonizate pe 3 voci, Sibiu, Tip. Şcolii militare de infanterie, p. 6;
- 1927 – Sava Columba, *Culegere cu 60 de coruri mixte* pentru uzul şcoalelor secundare şi societăţi corale, Cluj, p. 134;
- 1934 – Ion Vidu, *Deşteaptă-te, române*, melodie întregită în anul 1918, la Alba Iulia, Lugoj, Tiparul şi gravura de note a Istitutului Iosif Sidon; retipărită în Cântece şi coruri şcolare pentru toate treptele învăţământului..., 1934..., p. 67;
- 1943 – Constantin Brăiloiu şi Vasile Popovici, *Coruri şi Cântece pentru tineretul şcolar, extraşcolar şi premilitar*, Bucureşti;
- 1943 – George Breazul şi Nicolae Saxu, *Cântece româneşti pentru şcoala primară*, Bucureşti, Editura Bucovina I. E. Torouţiu, p. 4.

Pentru completarea listei variantelor melodice trebuie adăugate şi cele care nu precizează versiunea literară şi cele care preiau textul dar cu alte straie melodice. În primul caz intră varianta din culegerea lui Henri Ehrlich – *Airs nationaux roumains*, nr. 8 – *Ballade transylvaine*, culegere datată de cercetători în jurul anului 1850. Variantele melodice diferite de cele de care ne ocupăm sunt mai multe şi se datorează atât unor psalţi cât şi unor compozitori, asemenea straie melodice apărând în ambele notaţii: psaltică şi guidonică. Pentru prima notaţie trebuie amintit manuscrisul nr. 3 244 din fondul Bibliotecii Academiei, f.13^{v}-14^{v}, iar pentru scrierea pe notaţie apuseană merită amintită varianta lui Pietro Mezzetti din *Marşul* pentru cor la unison şi fanfară, dedicat studenţimii române şi *Hymn eroic* pentru patru voci bărbăteşti cu acompaniament de pian de Leopold Stern.

De asemenea merită amintite măcar cele mai importante lucrări care încorporează şi melodia imnului redeşteptării noastre naţionale. O inventariere a acestora se extinde de la suita corală pentru cor mixt şi bărbătesc cu solo de tenor, *Plângerea ţării*, a lui Enrico Mezzetti, analizată în încercarea monografică dedicată muzicianului[73], până la colecţia de *Dansuri şi arii naţionale, culese şi compuse de B. Lax*, intitulată *La Herăstrău*, publicată în jurul anului 1900, judecând după forma de scriere a locului tipăririi, „Bucuresci". Este uşor de explicat prezenţa melodiei în *Marşul patriotic româno-*

[73] Vasile Vasile, *Profiluri de muzicieni români*, vol. I, Bucureşti, 1986, p. 283.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

italian al lui Antonio Cirillo, grație ideii înfrățirii poporului italian, căruia compozitorul îi aparținea prin naștere, cu cel român, căruia îi aparținea prin adopțiune, fie prin dorința compozitorului de a marca evenimentele culturale de la Montpellier[74]. O problemă deschisă o lasă utilizarea melodiei în manuscrisul, de 10 pagini, al lui Ciprian Porumbescu, purtând titlul *Potpouris des chansons nationaux roumains*, datat 23 noiembrie 1876, tipărit în 1911 la Suceava, după revizuirea lui August Karnet. Ea are în vedere sursa de unde ia bardul bucovinean melodia înainte cu aproape un deceniu de deschiderea campaniei pentru aflarea autorului și a originalului melodiei. Semnificațiile cântecului considerat îndemn și călăuză la bărbăție nu mai trebuie căutate pentru muzicianul autor al nemuritoarelor cântece *Pe-al nostru steag e scris*: *Unire* și *Tricolorul*. Leca Morariu, ilustrul universitar cernăuțean, întregește succinta analiză a lucrării cu detalii oferite de un martor ocular al unor manifestări social-culturale din Stupca natală: „Apoi, după concertele de la curte, de câte ori se întorcea acasă în serile de vară, se așeza în cerdacul casei și cânta pentru sătenii lui, care se adunau mulțime mare în jurul casei preoțești, balade, hore dar mai ales minunate doine și, la sfârșit, vijeliosul imn *Deșteaptă-te, române*"[75]. S-ar putea caópusul tânărului muzician bucovinean, în vârstă de numai 23 de ani, să se înscrie ca prima lucrare amplă ce utilizează melodia ce a înaripat cutezanța celor care trăiau aceeași soartă de a fi despărțiți de patria mumă.

Lucrarea lui Iacob Mureșianu în care este încorporată melodia – *Micu putpuriu românescu* apare în nr. 2, din februarie 1888 al revistei sale, „Musa Română". Ea fusese compusă „cu ocasiunea jubileului „Gazetei" și face loc, după o scurtă introducere, *Maestoso*, melodiei în măsura de 6/8, în *mi minor*, în mișcarea *Energico*. Compozitorul transilvănean a fost atras de melodie și în alte lucrări. Astfel, ea este integrată și în fantezia română pentru pian *De-aș fi iubit o gingașă floare* și revine ca un adevărat leitmotiv în balada eroică *Mănăstirea Argeșului*. Compozitorul se străduie să facă din ea un fundal sonor cu conotații românești, patriotice, eroice, vizibile chiar din corul introductiv.

Un alt transilvănean care explorează resursele expresive ale melodiei într-o lucrare și mai complexă este Nicolae Bretan, în opera sa *Horia*, după drama lui Ghiță Pop și montată de Max Săveanu la Opera Națională din Cluj, la 24 ianuarie 1937.

Aspirația înscrierii muzicii românești în climatul european, dovedită de George Enescu de la cea mai fragedă vârstă, îi aduce în atenție și nemuritoarea melodie șăoptistă. În prima schiță a lucrării *Suite roumaine*, ce pecede *Poema română*, materialul melodic de bază îl constituie binecunoscuta melodie ce-și lua avânt să treacă pragul secolului în care se născuse.

Acest tablou al variantelor melodice ale imnului anului 1848 nu se vrea și nici nu poate fi încă exhaustiv. Nu au fost luate în considerație diferențele de armonizare și tratare armonică și polifonică, corală sau orchestrală. Menționează doar cele cinci variante corale ale lui Gheorghe Dima, păstrate în manuscrise și cea a lui Alfonso Castaldi cu extinderile vocilor corale, din dorința de a răspunde necesității de monumental a imnului.

Se impune și observația că cele cinci variante melodice de bază (cea transmisă prin Ucenescu, varianta lui Iacob Mureșianu, a lui Gavriil Musicescu, și cea a lui D. G. Kiriac și a lui Vidu) vor continua să circule în forme orale și scrise, chiar după apariția celor din urmă, uneori generând și versiuni eclectice. Așa de exemplu, turnura melodică a lui Iacob Mureșianu, dar în măsura de 4/4 și cu intervalul de cvartă incipient, o vom regăsi în antologia lui Constantin Brăiloiu și Vasile Popovici, din 1943 și în cea realizată de George Breazul și Nicolae Saxu, în același an. De asemenea trebuie evidențiată larga circulație a melodiei în mediile școlare, melodia oferindu-le elevilor receptarea mai profundă și mai vie a atmosferei de chemare la luptă pentru libertate și unitate națională. Școlarii, ca și participanții la diferite reuniuni și manifestări culturale și artistice și chiar la petreceri populare, puteau deveni astfel părtașii în timp la această atmosferă istorică. Tocmai această întrebuințare a melodiei în cele mai diverse momente a determinat multiplicarea ei prin diferite aranjamente corale, instrumentale și orchestrale. Iacob Mureșianu însuși scrie *Micul Potpuriu românesc* pentru pian, dar face precizarea că „se poate juca și pe vioară și flaută".

[74] Idem, *Muzicienii Antonio, Alfonso, Carlo și Alberto Cirillo*, în: „Studii de muzicologie", București, vol. XVI, 1981, p. 329.

[75] Leca Morariu, *Iraclie și Ciprian Porumbescu*. Ediție îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Vasile Vasile, București, vol. I, 1986, p. 264-265.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu aceasta intrăm deja în problema circulației melodiei.

Unită în forma inițială cu versurile lui Grigore Alexandrescu, melodia lui Anton Pann a fost publicată de acesta în *Spitalul amorului* în notație psaltică și a fost cunoscută și în Transilvania, unde Andrei Mureșanu îi confecționează un alt trext destinat idealurilor revoluției de la 1848. Gheorghe Ucenescu menționează dificultățile de învățare și implicit începuturile diversificării melodiei și apariției variantelor melodice. „Din Brașov – rezuma Mihail Vulpescu[76] relatările lui Gh. Moroianu – [cântecul] s-a răspândit apoi ca fulgerul prin toate ținuturile românești, înflăcărând până azi cu accentele și melodia lui nemuritoare atâtea generații". Ipoteza debutului cântecului la Râmnicu Vâlcea, susținută din excese de patriotism local, sau din corelarea incompletă a datelor, nu rezistă verificărilor, rămânând cert doar faptul că aici se va cânta *Deșteaptă-te, române* de un grup de cântăreți condus de însuși Anton Pann, la 29 iulie 1848, la puțin timp după ce fusese cântat prima dată la Brașov și probabil și în taberele revoluționarilor ardeleni. Cântecul trecuse rapid munții și este consemnat de raportul comisarului extraordinar, Zăgănescu, adresat Ministerului Trebilor din Lăuntru a Țării Românești. Din el reiese că la „29 ale curgătoarei luni" a avut loc o „sfântă ceremonie", în care s-au citit cele „28 puncturi din constituție". Împreună cu „Anton Pann – profesor de muzică [...] câțiva cântăreți de aceeași profesie au alcătuit o muzică vocală cu nisce versuri prea frumoase puse pe un ton național plin de smerenie și triumfal cu care a ajuns entuziasmul de patrie în inimile tuturor cetățenilor"[77]. Corelând datele cunoscute până în prezent este mai ușor de acceptat că melodia cu noul text a trecut din mediul brașovean în cel vâlcean prin revoluționarii ce urmăreau soarta mișcării revoluționare în cele trei țări române, mai ales că între timp textul fusese publicat în Transilvania iar, în urma decretării stării de asediu de către autoritățile austro-ungare, a fost interzis. În condițiile interzicerii în Transilvania, cântecul va circula în celelalte provincii românești, Oltenia subcarpatică având avantajul de a fi cunoscut mai înainte melodia cu versurile lui Alexandrescu. Scrisoarea lui Alexandru Hurmuzachi din Cernăuți, din februarie 1850, adresată lui George Barițiu, confirmă prezența cântecului în Bucovina: „Au doară crede că nu cunoaștem, nu [a]prețuim îndestul clasica și celebra poezie a D-sale, *Deșteaptă-te, române*... care l-a pus în rândul celor întâi poeți români ?". Cântecul intrase și în repertoriul lui Eminescu, apărând ca fond muzical al poemului dramatic *Mureșan*, textul fiind preluat pentru o posibilă dezvoltare, cum am arătat recent[78]. De la T. V. Stefanelli este reținută scena sosirii lui Eminescu în orașul Hurmuzăchenilor, Cernăuți, la inaugurarea universității din orașul bucovinean. El adusese mai multe sute de exemplare ale broșurii *Răpirea Bucovinei*. În toiul nopții atenția celor doi prieteni a fost reținută de ecourile unui cor bărbătesc, cântând *Deșteaptă-te, române*. Sub puternica impresie a momentului, Eminescu a exclamat: „Niciodată nu mi-a plăcut cântecul acesta așa de mult ca acum"[79].

Deși interzis de autoritățile austro-ungare în provinciile românești, silnicite să trăiască despărțite de patria mumă, cântecul va circula în diferite forme, cel mai frecvent fiind practicat în biserici unde autoritățile nu aveau voie să intre. Întrecerile și turneele corale erau un alt bun prilej pentru promovarea cântecului. Constantin Catrina amintește prezența imnului pașoptist în repertoriul corului din Chizătău, atestat de „Familia"(nr. 37/1877, p. 44) și în cel al fanfarelor militare din Sibiu, atestat de „Familia" nr. 2/1879, p. 13 [80]. O recentă investigare a repertoriilor corurilor arădene din ultimele două decenii ale secolului trecut consemnează prezența cântecului *Deșteaptă-te, române* în aprilie 1882 în lista pieselor prezentate de corul dirijat de preotul Händl, la Arad, printre piesele prezentate de corul Societății „Progresul" din Arad în concertul din 12/24 februarie 1883, la balul maiștrilor români[81]. Îl cântă apoi corul de copii din Pârneava și este interzis corului din Buteni, în 1898, pentru a reapare în repertoriul corului din Semlac, la aniversarea corului din Chizătău, acesta intrând în uriașa formație alcătuită din trei mii de coriști, care au dat viață binecunoscutei melodii patriotice, ce răsunase în zonele apropiate, cu cincizeci de ani în urmă.

[76] Mihail Vulpescu, *Cântecul popular românesc*, București, Tiparul „Oltenia", 1930, p. 66-67.

[77] „Monitorul Oficial" no. 1 (1848), 26 august; apud: Marin Brânaru, *op. cit.*, p. 94.

[78] Vasile Vasile, *Deșteaptă-te române!* (*Legendă și istorie*), în „Studii și articole de istorie", An LXII, 1995, p. 140-144.

[79] T. V. Ștefanelli, *Amintiri despre Eminescu*. Ediție îngrijită, prefață, bibliografie și indice de Constantin Mohanu, Iași, 1983, p. 161.

[80] Constantin Catrina, *Cântecele independenței în Transilvania*, în: „Cumidava", Brașov, Nr. XII/1, 1980, p. 409-429.

[81] Dan Lăzărescu, *Mișcarea corală la românii arădeni (1880-1898)*, în: „Aradul cultural", nr. 1/1994, p. 15-18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Momentele culturale importante erau de asemenea însoţite de ecourile cântecului, fapt atestat de V. A. Urechia, care scria despre solemnitatea inaugurării *Societăţii Literaria Română* în 1867: „Când se cânta acest adevărat imn naţional, toate inimile şi privirile erau aţintite asupra magnificului portret al acestui poet [Andrei Mureşanu – *n.n.*], datorat artistului şi profesorului Stăncescu". Pe fruntea sa părea că viaţa, că sângele circula [...] la repercutarea ce musica făcea suspinelor şi ţipetelor de glorie şi libertate ce izbucniră altădată din pieptul lui".

În turneul Corului Mitropoliei din Iaşi, întreprins în anul 1890 în Banat şi în Transilvania, urmărit în detalii în altă parte[82], *Deşteaptă-te, române* nu putea să nu figureze la loc de cinste, în pofida reacţiei cenzurii maghiare.

La sărbătorirea independenţei de stat, la 9 mai 1877, cântecul a răsunat în toate provinciile româneşti şi-şi va înteţi ecourile în atmosfera pregătitoare a desăvârşirii statului naţional român. Astfel, în anul 1906, va fi cântat la Bucureşti, la Arenele Romane, de corul „Carmen" şi de alţi corişti, ce au atins cifra de 800, dirijaţi de D. G. Kiriac. Revista „Basarabia" din mai 1907 publică imnul, atrăgându-şi suprimarea. Culegerile de cântece pentru copii şi tineret nu-l ignoră publicându-i melodia – aşa cum am văzut – în ambele notaţii practicate, sau numai textul. Profesorul Ioan Costescu relatează despre protestele şi prin intermediul acestui cântec, „contra nedreptăţilor ungureşti din Ardeal", găsind necesară învăţarea corectă a lui de către tineretul studios[83]. Nu vom reaminti aici culegerile şcolare în care apare melodia dar vom reţine că, după câte se pare, cea mai veche antologie de gen, cu destinaţie educaţională propriu-zisă, în care apare textul *Deşteaptă-te, române*, rămâne cea a lui Ion Dariu, *Axion sau Culegere de cânturi naţionale de stea şi colinde*, tipărită la Braşov în 1885, reluat de acelaşi editor în 1900 în *Carte de cântece pentru tinerimea şcolară*. Tot la Braşov, încadrat tot între „marşuri", cu titlul *Un răsunet*, apăruse în *Culegere de cântece poporale, naţionale*, 1898.

Deja la timpul lui Musicescu, cel care l-a lansat în viaţa corală, se înregistrau mai multe variante, căci iată ce scria în 1895: „Când mi-am propus să dau la lumină mica mea colecţiune de melodii naţionale [*12 Melodii naţionale*] mai mult decât oricare din acele melodii m-a preocupat *Deşteaptă-te, române*, căci nu puteam afla originea sa, deşi m-am adresat la mulţi transilvăneni [...]. S-a zis de mulţi că nu e aşa originalul [...], căci originea cântecului e în Transilvania. O fi, dar cum se cântă şi acolo tot nu e aceea ce ar trebui să fie"[84].

Un moment important din viaţa imnului reprezentativ pentru redeşteptarea noastră naţională îl constituie cel al pregătirii reîntregirii româneşti. La 21 noiembrie 1917 el răsună în Sfatul Ţării ţinut la Chişinău. La Iaşi ecourile imnului, care intrase în repertoriul genialului George Enescu, încă din copilărie[85], răsună din arcuşul lui, împreună cu cele ale *Horei Unirii*. La 27 martie 1918 însoţeşte actul unirii Basarabiei şi la 28 noiembrie 1918 al Bucovinei cu România. Elevul lui Gheorghe Ucenescu, D.Munteanu-Râmnic, consemnează prezenţa melodiei la Braşov în ajunul marelui război, într-o formă insolită. Aflat în vizită cu elevii săi, în faţa monumentului lui Andrei Mureşanu „jandarmii unguri [...] ne opriră să cântăm *Deşteaptă-te, române*". De aceea „am hotărât şi l-am cântat cu toţii în gând, ochi în ochi şi cu lacrămi şi suspine, aflându-se lângă noi Suzana Mureşanu, văduva poetului"[86].

Primăvara anului 1919 aduce nu numai eliberarea din detenţia prelungită a imnului, glorificând eroii şi alimentând speranţele, ci şi alegerea lui, de către Consiliu Dirigent al Transilvaniei, ca imn naţional, cerând lui Gheorghe Dima şi lui Ion Vidu definitivarea unei variante care să răspundă acestor cerinţe. Bătrânul Dima îi scria lui Tiberiu Brediceanu din Braşov, la 7/20 martie 1919: „Împărtăşind întru toate vederile On. Consiliu Dirigent, ca melodia imnului nostru naţional din Ardeal, *Deşteaptă-te, române*, din loc înalt să se stabilească şi forma astfel stabilită să se introducă în şcoale şi să se popularizeze, cu plăcere urmez recercării de a contribui şi eu la ajungerea scopului. Din frageda mea copilărie cunosc această melodie şi cu mulţi ani înainte am scris-o şi o am prelucrat pentru cor, dar din cauza vitregelor timpuri a rămas nefolosită..."

[82] Vasile Vasile, *Turneul corului lui Gavriil Musicescu în Banat şi în Transilvania*, în: „Muzica", nr. 4/1990, p. 130-132.

[83] I. Costescu, *Crestomaţie musicală cuprinzând coruri a voci egale*, Leipzig, Lith. W. Benicke, 1895, p. IX.

[84] Gavriil Musicescu, *Relativ la „Deşteaptă-te, române"*..., p. 47.

[85] Alexandru Cosmovici, *George Enescu în lumina muzicii şi în familie*, Bucureşti, 1990, p. 33.

[86] D. Munteanu-Râmnic, *Pe drumul Braşovului*, în: „Gazeta cărţilor", Ploieşti, An IX, nr. 1-2, 15-31 iulie 1939, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deşteaptă-te, române ajunge imnul indispensabil al concursurilor de coruri şcolare, cum ar fi cel din 25 mai 1930, din sala Teatrului Naţional din Cernăuţi, în cinstea căruia Asociaţia Corpului Didactic Primar ia iniţiativa tipăririi lui în colecţia de cântece pusă la dispoziţia mişcării artistice şcolare şi de tineret. Aşa cum s-a putut vedea, toate colecţiile de coruri şcolare din perioada interbelică, apărute în cele mai diverse provincii şi centre româneşti, îi acordă spaţiul cuvenit.

Leon Lamouche va realiza şi o variantă în limba franceză a textului intrat şi în circulaţia orală:

Reveille-Toi, Roumain, du sommeil de la tombe,
Ou tes cruels tyrans te ténaient endormi,
En ce jour ou jamais il faut que ton juge tombe
Et qu'on destin nouveau t'arrache à l'ennemi...

Viorel Cosma inventariază mai multe variante, în limbi europene, ale textului lui Mureşanu: în limba italiană – de Marco Antonio Canini şi Rossi; în limba germană – de Liviu Lemeni-Bran; în limba maghiară – de Sándor József şi circulaţia cântecului în regiunea Cruşova, în Slovacia şi în alte zone balcanice[87]. Teodor Burada l-a întâlnit în peregrinările sale folcloristice, în Macedonia, la Moloviţte, la 19 octombrie 1889 şi emoţia sa va rămâne vie faţă de acest fapt şi peste 15 ani, când va relata momentul, în revista lui A. D. Xenopol, „Arhiva" din 1903.

Interzis iarăşi în perioada când noile generaţii sunt obligate să înveţe în locul lui lozincile cântate de tipul „Stâlp al frăţiei popoarelor eşti,/ Steag al sovietelor,/ Steag al popoarelor..." şi de propaganda comunist-naţionalistă, care-l tolerează după anul 1968, în scopuri propagandistice, *Deşteaptă-te, române* reînvie în adevăratul lui spirit, la Timişoara, Bucureşti, Cluj, Sibiu, Arad şi în alte centre, în decembrie 1989 şi apoi în Basarabia, pentru a deveni imnul naţional al românilor de pe ambele maluri ale Prutului.

Urmărirea meandrelor prin care îşi face drum actuala emblemă muzicală a ţării noastre permite câteva concluzii, utile atât pentru istoria intrinsecă a imnului, dar mai ales pentru a-i descifra bogatele şi profundele semnificaţii:

– rădăcinile melodiei se pierd în desişurile creaţiei noastre populare, de unde pătrunde în notaţia psaltică a lui Anton Pann şi în partiturile pentru pian de la începutul secolului al XIX-lea, cuprinzând creaţii „naţionale";

– Anton Pann îmbină melodia cu textul lui Grigore Alexandrescu – *Adio La Târgovişte*, nu o romanţă oarecare – cum s-a lăsat uneori a se înţelege –, ci dintr-un cântec de lume cu un pronunţat caracter patriotic, asemănându-se şi din acest punct de vedere dar şi din cel al carierei, cu *Muma lui Ştefan cel Mare* a lui Alexandru Flechtenmacher, pe versurile lui Dimitrie Bolintineanu;

– Gheorghe Ucenescu, elev al lui Anton Pann, contribuie la răspândirea melodiei în Transilvania şi la cununarea ei cu noul text al lui Andrei Mureşanu, în atmosfera incandescentă a revoluţiei de la 1848, din Transilvania;

– poetul ardelean, Andrei Mureşanu, cunoştea şi melodia şi textul, astfel explicându-se nu numai repetarea metricii versurilor, dar chiar şi unele preluări de imagini, îndeosebi a celor romantice a „umbrelor istorice";

– cu noul text al lui Mureşanu, intitulat *Un răsunet*, melodia *Deşteaptă-te, române* a fost ascultată şi probabil şi cântată mai întâi de iluştrii conducători ai revoluţiei de la 1848, Bălcescu, Bolliac, Magheru şi Brătianu şi apoi a devenit simbolul muzical al revoluţiei transilvănene, „evanghelia naţională" – cum o numea Iosif Vulcan;

– interzisă de autorităţile maghiare ale vremii, melodia cu noul ei text trece înapoi în Ţara Românească, sporind entuziasmul orăşenilor din Râmnicu Vâlcii, la votarea noii Constituţii, la puţin timp după lansarea la Braşov şi după tumultul revoluţionar transilvan, printre interpreţi numărându-se însuşi Anton Pann, aflat atunci în urbea de pe Valea Oltului, după ce dăduse şi melodia celuilalt imn, al ortodoxiei româneşti, *Tatăl nostru*;

– un prieten al lui Anton Pann, mitropolitul Iosif Naniescu, va duce melodia în Moldova, unde Gavriil Musicescu îi va deschide cariera corală, prin includerea în cele *12 Melodii Naţionale* şi în repertoriul Corului Mitropoliei din Iaşi, apropiind melodia de forma imnică;

[87] Viorel Cosma, *op. cit.*, p. 52-54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– paralel în Transilvania, Iacob Mureşianu publică o variantă specifică muzicii instrumentale, menţinând ritmul ternar;

– ultima intervenţie în profilul imnic al melodiei aparţine lui D. G. Kiriac, care preia din vocile acompaniatoare ale variantei corale a lui Musicescu, elemente ritmice specifice, pe care le va transfera profilului melodic propriu-zis;

– Ion Vidu lansează şi el o versiune corală, bazându-se pe cea a lui Iacob Mureşianu, dar simplificând ritmul;

– culegerile în care apare *Deşteaptă-te, române* – şi se poate afirma că nu există antologii care să-l ignore – optează pentru una din cele cinci variante: Gheorghe Ucenescu, Iacob Mureşianu, Gavriil Musicescu, D. G. Kiriac, Ion Vidu;

– istoria şi evoluţia cântecului a atras atenţia unor specialişti de marcă ai istoriei noastre (Nicolae Iorga, Nicolae Bălcescu ş.a.) ai literaturii române (Titu Maiorescu, George Bariţiu etc.) şi ai muzicii româneşti (Gavriil Musicescu, Iacob Mureşianu, I. Popescu Pasărea, Mihail Posluşnicu, Ilarion Cocişiu, George Breazul, Gheorghe Ciobanu, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, Viorel Cosma etc.);

– analiza cântecului şi a evoluţiei sale permite o adevărată incursiune în muzica românească a ultimelor două secole, de la cântecul popular, prin cântecul de lume în notaţie psaltică şi primele transcrieri pentru pian a melodiilor populare româneşti, până la muzica corală şi la forma ei emblematică – imnul, răspândit nu numai în spaţiul românesc ci şi dincolo de fruntariile ţării şi pătruns şi în creaţii ample, instrumentale, orchestrale, vocal-simfonice şi vocal-dramatice;

– răspândit în toate ţinuturile locuite de români şi devenit un simbol al unităţii şi independenţei naţionale, cântecul va fi prezent la toate marile evenimente istorice din ultimii 150 de ani;

– „Ecourile lui [aşa cum scria George Breazul, în 1943, dar consideraţiile lui par a fi scrise foarte recent – n. n.] s-au dezmorţit sfios, ca din adâncuri de veac, s-au desprins din hăuri şi s-au înălţat în auroră. Apoi, liber şi impetuos, cântecul a despicat depărtările. Şi întreg orizontul de viaţă românească şi creştinească a răsunat de glasul chemării vremurilor noi şi permanente ale spiritualităţii autohtone"[88].

[88] George Breazul, *Sub zodia lui „Deşteaptă-te, române"*... p. 427.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MODIFICĂRILE STRUCTURALE ALE SOCIETĂȚII ROMÂNEȘTI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA REFLECTATE ÎN COMEDIE (III)

de DANIELA GHEORGHE

Într-un articol publicat în „Românul" în 1874, Matei Millo observa că, în epoca în care trăia și pe care o cunoștea atât de bine, elementul care asigură piesei de teatru un „succes zgomotos" nu este atât „meritul pur literar", cât capacitatea de racordare la evenimentele zilei; o scriere de valoare, dar „fără nici o aluziune la epoca în care se reprezintă", își croiește mult mai greu drumul spre simpatia publicului decât o piesă, fie ea „mediocră", dar „plină de viață și de sare, în raport cu actualitatea". Recunoaștem aici opinia, nu a scriitorului autentic, care ar fi abandonat mai greu perspectiva literară, ci a omului de teatru solid ancorat în realitățile cotidiene. De altminteri, Millo avea dreptate. În condițiile în care dramaturgia autohtonă (cel puțin până la Caragiale) nu ajunsese încă la maturitate, în condițiile în care repertoriul național se înjgheba de la o zi la alta sub presiunea necesității, în condițiile în care arta scenică oscila încă pe pragul dintre diletantism și profesionism, singura șansă reală de dezvoltare a genului comic a constat în surprinderea tumultuoaselor schimbări care au marcat epoca. O șansă pe care autorii au exploatat-o din plin, în primul rând pentru că sursele de ridicol oferite de societatea aflată într-un rapid proces de metamorfoză abundă, iar valorificarea lor în vodeviluri, farse, cantonete comice era mult mai ușoară și mai pe măsura puterilor lor decât – să zicem – crearea unei complexe comedii de caractere; în al doilea rând, pentru că publicul însuși era interesat să vadă, transpuse pe scena teatrului și re-create în registru satiric, scene din realitatea în continuă prefacere pe care o trăia; în al treilea rând, pentru că actorilor le era mai lesne să interpreteze tipurile contemporane în ceea ce aveau acestea ca *pitoresc* și uneori *caricatural* decât ca adâncime psihologică.

Indiferent de valoarea sa estetică (în general modestă, dacă exceptăm unele scrieri ale lui Alecsandri și creația de gen a lui Caragiale în totalitatea ei), producția comică a timpului a izbutit o performanță ce nu poate fi trecută cu vederea: departe de a se mărgini la imitarea comediei din țările europene cu îndelungată tradiție teatrală (din care, fără îndoială, se inspiră frecvent în ce privește intriga și tehnicile dramaturgice), ea ne oferă o istorie a evoluției societății românești după 1830 și până spre sfârșitul secolului, adică a perioadei în care s-au pus bazele statului burghez modern și în care a avut loc procesul de europenizare. Este vorba, desigur, de o istorie în cheie umoristică, de o istorie în care prevalează – după cum era și firesc – laturile hazlii sau chiar ridicole ale trecerii de la *vechi* la *nou*. Dar, nu mai puțin, este vorba de o istorie plină de vivacitate, bogată în amănunte, care reflectă aspecte dintre cele mai diverse: atitudinile politice, modificarea ierarhiilor sociale, evoluția limbii, feluritele modalități de obținere și cheltuire a banilor, caracteristicile peisajului urban, călătoriile și starea drumurilor, educația tinerilor, munca și distracțiile, viața matrimonială și cea mondenă, desfășurarea comerțului, ponderea crescândă, în mediul citadin, a informației (presa) și a activităților culturale (lectură, teatru, concerte), rafinarea moravurilor, modele vestimentare si chiar obiceiurile

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom 43, p. 53–65, BUCUREȘTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

culinare. Luată în ansamblul ei, comediografia completează în chip fericit, cu detalii savuroase, tabloul social pe care îl conturează jurnalele, corespondența, discursurile și memorialistica din epocă.

În primele două părți ale studiului nostru, am încercat să arătăm cum sunt surprinse în comedie evenimentele istorice și evoluțiile din sfera politicului. În această a treia și ultimă parte, obiectul cercetării noastre îl va constitui reflectarea unor aspecte ale vieții sociale și cotidiene: sursele de venituri și ocupațiile în cazul diferitelor categorii sociale, schimbarea stilului de viață, dragostea și instituția căsătoriei, petrecerea timpului liber etc.

Trebuie spus mai întâi că, pe parcursul câtorva decenii, configurațiile sociale se schimbă treptat, dar ireversibil. Astfel, din motive în primul rând economice, la care se adaugă, complementar, factori ținând de introducerea noilor forme de civilizație, moșierimea română ajunge o clasă în plină degringoladă. Tratatul de la Adrianopole din 1829 prevedea, între altele, desființarea monopolului comercial turcesc. Acesta a fost un pas decisiv în procesul trecerii de la vechea economie naturală, de tip agrar, la economia modernă capitalistă, bazată pe schimb. Deschiderea porților pentru comerțul cu țările apusene are două consecințe foarte importante. Dacă până atunci era suficient ca producția moșiilor să acopere nevoile interne, acum se impune ca aceasta să crească substanțial, surplusul urmând să fie vândut (exportat) și să asigure familiilor boierești surse mai mari de venit, conforme cu ridicarea standardului de viață; dar sporirea productivității cere investiții serioase, deci un capital de care, în general, proprietarii de pământ nu dispun. În același timp, piața este invadată de mărfuri de lux străine; viața orășenească se dezvoltă, pretențiile cresc și, odată cu ele, cheltuielile pe care le implică întreținerea locuințelor impunătoare, achiziționarea unui mobilier și a unor toalete elegante, călătoriile, trimiterea tinerilor la studii în Occident ș.a.m.d. Pe scurt, cererea de bani este acută, fapt care permite o amplă extindere a cămătăriei; boierii se împrumută (cu dobânzi mari), dar mulți dintre ei preferă să cheltuiască decât să investească; venitul adus de proprietățile funciare este, în consecință, mai mic decât costul unei vieți luxoase; marile moșii sunt ipotecate și, în cele din urmă, înstrăinate parțial sau în întregime. (Procesul de fărâmițare a latifundiilor, proces natural și necesar în condițiile înfiripării economiei capitaliste, avea să primească un nou imbold, de data aceasta de natură legislativă, în 1864: este vorba de legea împroprietăririi țăranilor promulgată de Cuza). Istoricul Vlad Georgescu pune în evidență faptul că, după 1829, adică din momentul în care „moșia a devenit, *potențial*, o producătoare de mari profituri" [*subl. n.*], boierimea autohtonă nu izbutește să găsească soluțiile eficiente pentru valorificarea acestui potențial: astfel, „proprietarii au mărit claca, atât ca număr de zile cât și ca normă, deoarece nu aveau nici un alt mijloc la dispoziție pentru punerea rapidă în valoare a moșiei. *Lipsiți și de capital, și de utilaje, și de pricepere economică*, ei au găsit soluția problemei în boieresc (clacă). Metoda a adus, desigur, *pe termen scurt*, veniturile așteptate, ea a reprezentat însă, pe termen lung, o serioasă frână în calea dezvoltării libere a agriculturii"[1] [*subl. n.*]. Pe de altă parte, incapacitatea marilor proprietari de a face față noilor structuri economice este dublată, în foarte multe cazuri, de o totală lipsă de interes pentru conducerea moșiei; ca urmare, se dezvoltă instituția arendășiei, „prin care proprietarii urmăreau obținerea unui câștig fix, sigur, fără efort"[2]. În realitate, arendășia, pe lângă faptul că a înrăutățit situația țăranilor, și-a adus contribuția la treptata dezagregare a clasei boierești; absența controlului direct asupra treburilor moșiei a provocat frecvent ruinarea proprietarilor. Confruntându-se cu mecanisme economice pe care nu le înțelegea sau nu le putea manevra în folosul ei, cu lipsa de capital și de tehnologii moderne, pe de o parte, și adoptând un stil de viață extravagant în raport cu veniturile de care dispunea, pe de altă parte, marea moșierime își trăiește declinul; importanța ei ca forță politică și clasă socială se diminuează drastic. Așa cum notează Ștefan Zeletin, „boierimea română nu se putea sustrage soartei obștești pe care o împărtășește în genere aristocrația agrară în perioada de trecere a economiei naturale către economia bănească. Din momentul în care capitalismul apusean, revărsându-și la noi articolele sale de lux, născu înclinarea spre risipă în sânul boierimii române, aceasta deveni prada legitimă a cămătarilor evrei". Într-un timp relativ scurt dacă-l privim din

[1] Vlad Georgescu, *Istoria românilor de la origini până în zilele noastre*, București, 1992, p.142.

[2] *Ibidem*, p. 144.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

perspectiva istoriei, adică în câteva decenii, „din vechea noastră aristocrație agrară nu mai rămăsese decât o jalnică ruină"[3].

Ne aflăm aici în fața unui fenomen complex, în care factorii economic și social sunt indisolubil legați de factorul *psihologic*. După cum era firesc, dramaturgii îl reliefează îndeosebi pe acesta din urmă; dar, prin prezentarea unor cazuri și atitudini individuale, ei ne oferă o imagine destul de apropiată de realitate a acestui fenomen în ansamblul său. Să ne oprim mai întâi la tendința proprietarilor de a-și neglija moșiile în favoarea mult mai atrăgătoarei vieți citadine sau a călătoriilor în străinătate. Iată, de pildă, cum reiese acest aspect din comedia-operetă *Însurățeii* de Matei Millo și din vodevilul *Doi morți vii* de Alecsandri (ambele prelucrări ale unor producții de gen franțuzești, dar cu pronunțată culoare locală). Intriga celor două piese se bazează pe tradiționalul procedeu al *qui-pro-quo*-ului. În *Însurățeii*, spătarul Alecu se deghizează în țăran și lucrează pe propria-i moșie, pentru a constata dacă tânăra cu care se căsătorise recent la Iași îl iubește pentru calitățile lui umane sau pentru rangul său. În *Doi morți vii*, bogatul proprietar Ghiftui îmbrăcă straie ciobănești și se amestecă printre țăranii de pe moșie, sperând să scape de urmărirea autorităților, deoarece credea (în mod greșit) că provocase moartea prin înecare a cuiva, în cursul unei încăierări. Deși ne aflăm în mijlocul unor intrigi cu caracter mai mult de farsă (în care, aparent, totul este posibil), rămâne totuși întrebarea: cum este cu putință ca Alecu și Ghiftui să nu fie recunoscuți nu numai de țăranii de pe propriile lor moșii, dar nici măcar de vătaf sau arendaș? Pentru a funcționa eficient ca mecanism comic, *qui-pro-quo*-ul are nevoie de o motivație cât de cât plauzibilă, iar aceasta este, în cazul de față, ușor de găsit în realitatea însăși. La fel ca semenii lor din viața reală, cele două personaje nu-și vizitează moșiile cu anii sau deloc: pentru țărani și vechili, ei nu reprezintă decât un nume, dar nu și un chip: viețile lor se desfășoară în alte medii, iar afacerile și le rezolvă prin corespondență sau prin intermediari. Apariția stăpânilor la conac este un eveniment rar. În *Însurățeii*, epistatul (vechilul) mărturisește: „....aștept să vie stăpânul ăst [pe care nu-l cunoaște – *n. n.*] și vreau să-i arăt că de când sunt epistat pe moșia asta, n-am stat niciodată cu mânele în sân și cu gura căscată"[4]. Nici arendașul din *Doi morți vii* nu-l cunoaște pe boierul Ghiftui pentru care lucrează; acesta, mânat de boala plictisului, alergase întâi „prin adunări, prin baluri", în speranța de a găsi „distracții" în societatea ieșeană, după care petrecuse vreo patru ani în străinătate, în același scop. Cum afirmă arendașul, „când am luat moșia de la vechilul d-sale, d-nul Ciupilă, d-lui era dus [...] la țara Franțuzului"[5]. Aceste detalii din biografia personajului nu numai că motivează desfășurarea intrigii (Ghiftui se angajează cioban la propriu-i arendaș, fără a stârni nici o suspiciune), dar, mai important, dezvăluie preocupările frivole ale unei mari părți a boierimii, pentru care proprietatea funciară nu constituie o responsabilitate, ci doar o sursă de venit. O sursă de venit nu tocmai sigură, însă, după cum constatăm din mai multe comedii, între care *Millo director*. Alecsandri situează acțiunea piesei într-un târg din Valahia, în 1864 – anul promulgării legii rurale. Proprietarul Nae Onofrescu este înștiințat de arendașul său, grecul Agamemnon Trufandas, că, pe lângă alte nenorociri abătute asupra moșiei, legea rurală l-a „afanisit" de tot și că, în noile condiții neprofitabile pentru el, nici „interesul" și nici „filotimia" nu-i mai permit să-și păstreze postul. Confuzia creată de aplicarea legii rurale împiedicând angajarea rapidă a unui nou arendaș, Nae Onofrescu se pomenește dintr-o dată într-o situație financiară precară. Dialogul dintre nefericitul proprietar și Millo (actorul și directorul de teatru pe care celelalte personaje îl confundă cu un director din minister, venit în inspecție în provincie) este edificator din mai multe puncte de vedere:

„NAE: ... domnule director, suntem cu toții mulțămiți!
[...] Atâta numai, că arendașul mi-a lăsat moșia...
altminterea...
MILLO: Moșia d-tale?... departe-i?... în care județ?
NAE: Nu ți-oi putea spune, *că n-am mers niciodată s-o văd.*

[3] Ștefan Zeletin, *Burghezia română*, București, 1991, p. 89.

[4] Matei Millo, *Însurățeii*, în vol. *Primii noștri dramaturgi*, București, 1960, p. 301. Menționăm că acest citat, ca și următoarele, este transcris conform normelor ortografice actuale.

[5] Vasile Alecsandri, *Doi morți vii*, în *Opere complete. Teatru*, vol. II, București, 1903, p. 559.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MILLO: A! minunat!... Eşti şi d-ta ca Cresus, care nu-şi cunoştea averile!

NAE: *Ba sunt ca mulţi de-ai noştri...* şi mărturisesc că retragerea arendaşului de pe moşie mă pune într-o stare...

MILLO (zâmbind): Fără stare?

NAE: Tocmai! [...] Domnule director! sunt... ruinat!"[6] [*subl. n.*]

Sigur, nu toţi proprietarii (şi nu toate personajele care îi reprezintă pe scenă) sunt asemenea lui Nae Onofrescu. Unii dintre ei, puţini, se implică direct şi cu bune rezultate în administrarea moşiilor; în comedie, exponentul acestui grup este tânărul Mirtescu din *O alegere la Senat* de Iacob Negruzzi, personaj lăudat ca „om prea cumsecade", cu moşie frumoasă, pe care o îngrijeşte conform metodelor ştiinţifice, „după cărţi". Dar Andrei Mirtescu nu este tipic pentru categoria lui socială; el constituie excepţia şi nu regula. Tipic este, în schimb, junele Timur dintr-o altă comedie a lui Negruzzi, *Nu te juca cu dracul*: acesta mărturiseşte cu nonşalanţă că îşi petrece timpul călărind, vânând sau citind „din poeţii cei mai cunoscuţi", pentru că „de moşie se ocupă arendaşul"[7]. Tipic este, de asemenea, Radu Movilă din *Ginerele lui Hagi Petcu* de Alecsandri; descendent al vechii spiţe a Movileştilor, arborând un aer aristocratic, figurând la loc de frunte în societatea mondenă a Iaşului prin banchetele pe care le dă, prin aventuri galante şi dueluri, personajul îşi face un titlu de glorie din risipirea averilor părinteşti: „mi-am ruinat starea cu tot soiul de nebunii, precum ştii, şi cu ajutorul cămătarilor Şloim şi Şafăr am început a aduna în locul ei un capital de datorii, un capital astfel de spăimântător, că mă hotărâsem a scăpa de el în templul căsătoriei"[8]. Dar nici căsătoria cu fiica bogatului negustor Petcu nu-i schimbă, cel puţin la început, obiceiurile; socrul, deocamdată indulgent, îi permite să trăiască în continuare „ca un prinţ, aruncând banii pe fereastră ca mai 'nainte, cumpărând cai frumoşi, tablouri şi dând mese mari"[9]. Avem expus aici rezumatul sugestiv al felului în care boierimea autohtonă înţelegea să-şi construiască o imagine rafinată, după modelul vieţii mondene occidentale, dar care a constituit şi una din cauzele principale ale ruinării ei.

Ca pandant al acestor personaje, apare frecvent (mai ales la Alecsandri şi Millo) figura cămătarului, îndeobşte evreu. Portretul acestuia este caricatural, uneori grotesc; nu lipseşte însă şi o nuanţă de patetism comic, deoarece în sufletul zarafului, aşa cum este el întruchipat pe scenă, se duce permanent o crâncenă bătălie între rapacitate şi teama de a nu fi alungat sau păcălit de datornici. Dar cămătarul nu este singurul care-i „hărţuieşte" pentru neplata datoriilor fie pe boieri, fie pe orăşenii de condiţie mai modestă; pe lângă el, întâlnim meseriaşi şi comercianţi de diverse naţionalităţi, care-şi încearcă norocul în Principate. În *Creditorii* lui Alecsandri, spre exemplu, apar, alături de zaraful *jidov*, croitorul *francez*, ciubotarul *neamţ*, cofetarul *grec*, tutungiul *armean* şi droşcarul *lipovean*. Din punct de vedere strict dramaturgic, această galerie de personaje (foarte amplă îndeosebi în piesele lui Alecsandri) constituie sursa unui suculent comic de limbaj: fiecare vorbeşte o românească stricată, împestriţată cu expresii din propria-i limbă maternă, efectul umoristic fiind cu atât mai puternic cu cât, de regulă, personajele respective apar în scenele animate ale scandalurilor cu datornicii. Pe de altă parte, însă, este surprins în aceste comedii un fenomen de natură economică: pătrunderea capitalului de cămătă şi a capitalului comercial străin, precum şi apariţia negustorilor, meşteşugarilor, a micilor întreprinzători de pe alte meleaguri, aceştia reprezentând o concurenţă deloc neglijabilă pentru populaţia autohtonă cu aceleaşi ocupaţii. (În opinia istoricilor, acest fenomen a fost mai extins în Moldova decât în Muntenia, unde breslele şi pătura burgheză erau ceva mai puternice. Până şi acest amănunt îl regăsim în comedia epocii. Astfel, în piesa munteanului Costache Bălăcescu *O bună educaţie*, publicată la numai un an după reprezentarea *Creditorilor* lui Alecsandri, respectiv în 1845, lunga listă a creditorilor personajului Galantescu, de la geambaş la cizmar şi „perucar", nu cuprinde decât un singur străin: caretaşul neamţ. De asemenea, nu întâmplător în şansonetele şi comediile semnate de Iorgu şi Costache

[6] Vasile Alecsandri, *Millo director*, în *op. cit.*, vol. II, p. 806.

[7] Iacob Negruzzi, *Nu te juca cu dracul*, în *Antologia piesei româneşti într-un act*, vol. I, Cluj, 1979, p. 200.

[8] Vasile Alecsandri, *Ginerele lui Hagi Petcu*, în *op. cit.*, vol. III, p. 1 125-1 126.

[9] *Ibidem*, p. 1 125.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Caragiali apar frecvent în centrul acţiunii breslaşi şi negustori bucureşteni: aceştia sunt precursorii micii burghezii muntene pe care avea s-o portretizeze Caragiale în dramaturgia şi proza sa, peste aproximativ un sfert de veac). Oricum, însă, atât în Valahia cât şi în Moldova, prezenţa străinilor şi a capitalului lor, şi îndeosebi prezenţa cămătarilor evrei, a fost resimţită în epocă drept fenomen negativ, menit să ruineze economia naţională. Aşa se explică apariţia unor atitudini xenofobe şi chiar a unor răzleţe manifestări antisemite; cum sublinia şi Kogălniceanu într-un discurs parlamentar din 1869, destinat să calmeze spiritele şi să prezinte măsurile chibzuite ale guvernului în problema israelită[10], aceste atitudini fuseseră generate de raţiuni financiar-economice, şi nicidecum de o intoleranţă etnică sau religioasă. Dar, chiar dintr-o perspectivă strict economică, antisemitismul şi, în general, xenofobia nu aveau o motivaţie solidă. Apariţia străinilor şi a capitalurilor lor era rezultatul firesc al raportului dintre cerere şi ofertă; ei nu veneau să distrugă ceva ce nu exista încă (un capital autohton puternic, o burghezie consolidată), ci veneau *să umple un gol*. Iorga, într-un studiu publicat mult mai târziu, în 1926, când lucrurile ar fi trebuit să se limpezească deja, judecă acest fenomen într-un chip destul de contradictoriu. El arată mai întâi, cu îndreptăţire, că, în epocă, „societatea românească nu era compusă decât din ţărani încă incapabili de a veni la oraş şi de a ocupa aici un loc în evoluţia economică a naţiunii. Nu există o burghezie şi nici ţărani destul de energici, de pregătiţi şi dotaţi cu capitalul necesar pentru a fonda această burghezie"[11]. Or, în ciuda acestui adevăr pe care singur îl enunţă, Iorga se referă în repetate rânduri pe parcursul studiului său la „parazitismul alogen", la „parazitismul micului capital evreiesc", la „parazitismul grec" şi, în genere, la „parazitismul capitalului străin". În realitate, acest capital nu poate să fie parazitar decât, cel mult, dacă îl privim din punct de vedere moral. Dar este evident că, în economie, nu au ce căuta criteriile morale. Mai mult decât atât, aceşti străini cu capitalurile lor mai mari sau mai modeste, dotaţi cu un „fler" financiar şi cu un spirit întreprinzător care nu se formaseră încă în societatea românească, nu fac decât să profite de o situaţie obiectivă pe care nu ei o creaseră, ci care fusese generată de destrămarea vechilor relaţii economice de tip agrar; până la înjghebarea şi consolidarea capitalului autohton, ei joacă un rol *necesar*, impus de mecanismele pieţii. Spre exemplu: comercianţii şi cămătarii evrei (pentru a ne referi doar la aceştia), contribuind la dezintegrarea marilor proprietăţi funciare, „au devenit pionierii erei burgheze"[12] – cum îi califică Ştefan Zeletin.

În lumina celor de mai sus, este lesne de înţeles că figura cămătarului (deşi personaj secundar, cu partitură cel mai adesea redusă) constituie în multe comedii ţinta previzibilă a atacului satiric. Cu toate acestea, un instinct dramaturgic sigur, fără de care ar fi compromise şi verosimilitatea acţiunii şi motivaţia comportamentului personajelor, îi face pe comediografi să ne înfăţişeze de fiecare dată şi reversul medaliei: cămătarul nu ar exista dacă nu ar fi nevoie de el. La fel ca în realitate, şi pe scenă el face totdeauna pereche inseparabilă cu datornicul său – mondenul nesăbuit şi risipitor, la rându-i satirizat. În *Prăpăstiele Bucureştilor* de Millo, preşedintele asociaţiei zarafilor prezintă fără echivoc aceste raporturi, explicând că „noi am format o asociaţie filantropică pentru a veni într-ajutorul acelor tineri asupriţi de ruginita asprime a părinţilor care nu vor să dea copiilor lor bani trebuincioşi pentru şampanie, stos, biliard, baluri masché, curteniri galante şi altele ca acestea, necesităţi ale vieţei moderne. Noi suntem providenţa acelor juni bogaţi care vor să-şi mănânce moşiile, mai iute şi mai briliant, şi, în sfârşit, întreprindem multe alte faceri de bine ca aceste, cu folosul onest de sută la sută"[13]. Cum arătam şi mai devreme, autorii scot în evidenţă componenta *psihologică* a unor procese economice şi sociale inevitabile, în cazul de faţă al raportului nemijlocit între cămătărie şi ruinarea proprietăţilor funciare: astfel, datornicii nu sunt prezentaţi niciodată ca victime inocente ale lăcomiei zarafilor, ci ca „victime" ale propriei lor dorinţe de a trăi în luxul şi opulenţa al căror gust l-au prins în metropolele occidentale.

[10] Mihail Kogălniceanu, *Intervenţie în problema israeliţilor, 22 mai 1869*, în vol. *Discursuri parlamentare*, Bucureşti, 1994, p.72-80.

[11] Nicolae Iorga, *Societatea românească din secolul al XIX-lea în teatrul românesc*, în vol. *Teatru şi societate*, Bucureşti, 1986, p. 211.

[12] Ştefan Zeletin, *op. cit.*, p. 89.

[13] Matei Millo, *Prăpăstiele Bucureştilor*, în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1986, p. 358-359.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De fapt, trebuie admis că introducerea civilizației apusene, deocamdată mai mult sub aspectele ei superficiale, mondene, dar fascinante pentru o societate până nu de mult lipsită de contacte cu exteriorul, constituia un curent căruia cu greu i se putea sta împotrivă. Prin urmare, dorința păturilor sus-puse de a se integra în acest curent, de a adopta noul stil de viață se generalizează și devine un fenomen inerent epocii, fapt care nu o scutește, desigur, de ironia acidă a comediografilor. Exemplele sunt numeroase, dar vom cita spre ilustrare unul singur, tot din *Prăpăstiele Bucureștilor*; astfel, asociației zarafilor îi este prezentat cazul unui solicitant care, cum se menționează explicit, posedă toate datele pentru a fi „protejat" și „încurajat": „D-nul Pițigăescu, tânăr *à la mode*, care în studiele ce a făcut în Europa a învățat foarte bine cum să-și lege floarea de la cravată și cum să mâne caii de la cabrioletă, cere 400 galbeni împrumut, pe moșia d-lui, numită Fripta, care, după înștiințarea ce s-a luat până acuma, a prăjit-o pe trei părți!"[14].

În 1873, pentru a se îngrădi fenomenul cămătăriei nu prin condamnarea lui în presă și discursuri, ci prin contra-măsuri eficiente de ordin pur economic, este înființat Creditul Funciar. Această instituție bancară avea ca scop să acorde proprietarilor români împrumuturi cu dobânzi mici, pentru a salva astfel ce se mai putea salva din moșiile fărâmițate sau ipotecate. Inițiativa, votată în parlament, nu întârzie să-și găsească ecoul pe scenă: ea constituie subiectul unui întreg tablou din comedia-revistă *Apele de la Văcărești* a lui Millo. Aici ne este înfățișat mai întâi d-l Foncierescu, marele proprietar român, într-o stare jalnică, înaintând în scenă sprijinit în cârje. Prin mijloacele rudimentare și naive, dar directe, ale stilului comic din teatrul de revistă, invaliditatea personajului exprimă, evident, situația critică în care se găseau proprietarii de pământ agricol; amărât, Foncierescu explică: „Domnilor, cine zice astăzi proprietar zice cerșetor, priviți-mă!... Iată starea proprietății noastre astăzi, damblagie ca și mine... se târăște în cârji"[15]. O speranță se ivește însă la orizont: corpul legiuitor discută înființarea Creditului funciar român. În ciuda pesimismului unora, care consideră că, din nou, „capitalurile streine o să ne cucerească", și mai ales în ciuda mașinațiilor Cavalerului Gheseftsman von Capitalberg (al cărui nume ne scutește de a mai explica pe cine reprezintă personajul), inițiativa legislativă este votată, întrucât, dată fiind importanța problemei, „toate partidele cele mai învierșunate una contra alteia și-au dat mâna ca surori"[16]. Entuziasmul stârnit printre personaje la aflarea acestei vești nu izbutește însă să camufleze viziunea lui Millo asupra stării economice și financiare a țării, care (aici ca și în alte piese) denotă un scepticism aproape sumbru: el anticipează, prin vocea unui personaj, că proprietarii se vor jefui unii pe alții, respectiv că, manevrând împrumuturile, cei mai puternici „or să calicească pe cei îndatorați", iar Creditul funciar va servi drept paravan unei hoții „ca în codru". La aceste obiecții, replica lui Foncierescu vine să ne ofere o mostră de patriotism cu totul inedit și hilar, care-l prevestește pe Caragiale: „Ei, fie! ei, da! o să ne furăm! Lasă-ne, frate, să ne furăm între noi încailea, nu ne mai vârî și pe d-lor [pe străini – *n. n*] la mijloc! Lasă-ne să ne furăm în familie, că încailea ce furăm rămâne aici în țară, nu trece peste hotar!"[17].

Oricum, Creditul funciar (ca și alte bănci înființate în anii următori) reprezintă o etapă importantă în primul rând în ce privește formarea capitalului autohton. Dacă ameliorează într-o anumită măsură situația proprietarilor în general, el nu mai poate însă să salveze latifundiile. Soarta acestora și, odată cu ea, a marii moșierimi fusese deja pecetluită. În comedia în versuri *Candidat și deputat*, G. Sion ne prezintă, prin sărăcirea familiei Optimescu, declinul unei clase întregi. Optimeștii posedau cândva o moșie „prea frumoasă, cu o casă prea bogată,/ Cu grădini, cu țigănime, cu chelari și logofeți,/ Cu cai mulți și cu carete, cu lachei și cu valeți"[18]. Acum însă (adică în deceniul opt, în care este plasată acțiunea piesei), poziția familiei a suferit o dramatică schimbare, care nu ține doar de destinul particular, ci este semnul unor profunde transformări sociale: „Casa lor e ruinată: Optimeștii au căzut;/ *Ca mai toți boierii țării, ei averile-au pierdut*"[19] (*s. n.*). Aceste două versuri, în concizia lor, par să pună punct

[14] *Ibidem*, p. 359.
[15] Idem, *Apele de la Văcăresci*, București, f. a., p. 125.
[16] *Ibidem*, p. 133.
[17] *Ibidem*, p. 131.
[18] G. Sion, *Candidatu și deputatu*, în vol. *Dramatice*, București, 1879, p. 11.
[19] *Ibidem*, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

procesului care începuse după 1830 şi dizolvase în câteva decenii clasa marii boierimi. Pe de altă parte, burghezia care ar fi trebuit să-i ia locul în arena vieţii politice şi sociale (şi ne referim aici îndeosebi la marea burghezie alcătuită din industriaşi, bancheri, comercianţi de anvergură) nu se formează la fel de repede. De aici, o sumă de consecinţe pe care le vom analiza în cele ce urmează.

Este important de subliniat mai întâi că economia capitalistă se înfiripă, la noi, pe baze agrare. Astfel, intrarea ţărilor române, după 1829, în sfera de interese a capitalului occidental are drept cauze potenţialul agricol al acestei zone şi posibilitatea transformării sale în piaţă de desfacere pentru mărfurile industriale produse în centrul şi vestul Europei. Ţărănimea rămâne principala clasă producătoare de bunuri; cantităţi importante de cereale iau calea exportului. În schimb, piaţa românească este invadată de produse industriale şi mărfuri de lux din import. Ca urmare, meşteşugurile tradiţionale intră în declin, iar breslaşii din centrele urbane se împuţinează şi trebuie să se lupte pentru a-şi păstra locul pe care îl deţineau odinioară în viaţa comunităţii. Pe de altă parte, în absenţa unei politici protecţioniste ferme, a capitalului şi experienţei, industria românească se dezvoltă foarte lent. În aceste condiţii, şansele populaţiei orăşeneşti de a intra într-o activitate productivă sunt reduse; ea se transformă, treptat, într-o masivă pătură bugetară. Între anumite limite, dezvoltarea aparatului birocratic răspunsese, desigur, unei necesităţi reale; încă din epoca Regulamentelor organice, şi cu atât mai mult ulterior, existenţa unei funcţionărimi care să deservească noile instituţii administrative, politice, legislative, de învăţământ etc. era obligatorie. Dar problema este alta: decăderea micii industrii locale şi stadiul încă incipient al industriei mari duc la apariţia, în rândul orăşenimii, a unei largi pături lipsite de surse de venit. Statul este obligat să întreţină această categorie de la buget şi se produce astfel o *inflaţie* de slujbe funcţionăreşti. În cântecelul comic *Ion Păpuşariul*, Alecsandri se referă cu ironie la „lefegii din ziua de astăzi" şi alcătuieşte o impresionantă listă de posturi bugetare. Lista lui Alecsandri este, desigur, o „transcriere" parodică a statelor de plată care încarcă bugetul; ea reflectă însă, chiar dacă involuntar, efortul depus de Stat şi inventivitatea de care s-a văzut silit a da dovadă în crearea unor slujbe inutile în sine, dar necesare pentru întreţinerea cetăţenilor fără ocupaţii productive. Alecsandri enumeră: „Un silvicultor de codru – lefegiu. Un conductor de drumul mare – lefegiu. Şosele sunt, nu sunt, dar conductori puzderie. Un profesor de mimică... sau nimică – lefegiu. Un inspector de profesori – lefegiu. Un inspector de inspectori – lefegiu. Un perceptor... priceput – lefegiu. Un controlor de perceptori – lefegiu. Un controlor de controlori – lefegiu. Alt controlor de nu ştiu ce – lefegiu [...]. Un custode de muzeuri, pinacotece, gliptotece, biblioteci şi alte tece [...] şi ceilalţi, ca nisipul mării, şi mai ales ca frunza din codru"[20].

Acest fenomen atinge apogeul între anii 1875-1886, adică în perioada convenţiei de liber-schimb cu Austro-Ungaria, când pătrunderea masivă a mărfurilor produse în imperiul vecin dă cea mai grea lovitură atelierelor şi micilor întreprinderi meşteşugăreşti locale. (Să semnalăm, în treacăt, că nici această situaţie nu scapă atenţiei comediografilor; de exemplu, în piesa *Nu te juca cu dracul* de Iacob Negruzzi din 1879, vătaful Zarzavat ne dă să înţelegem că a agonisit destui bani pentru a achiziţiona mărfuri străine de calitate superioară: el se laudă că a cumpărat o căruţă „nouă, nouţă... de cele ungureşti care nu scutură"[21]. Abia după 1886 se va trece la o politică protecţionistă mai fermă, care va impulsiona, în deceniile următoare, industria românească. Deocamdată, însă, inflaţia slujbelor funcţionăreşti atinge cote alarmante; aparatul birocratic, format din „proletari ai condeiului" (după expresia lui Eminescu), reprezintă o povară din ce în ce mai grea pentru buget. Între alţii, Maiorescu şi Ion Ghica semnalează şi ei gravitatea acestei stări de lucruri, dar o corelează nu cu factorii economici, ci îndeosebi cu situaţia din învăţământ. Sunt scoase în relief orientarea tineretului spre învăţământul de profil umanist şi dezinteresul pentru pregătirea tehnică. Într-o scrisoare adresată lui Alecsandri în 1882, Ion Ghica afirmă că „ar fi fatal să nu avem dulgheri, tâmplari, zidari, croitori, cizmari şi să avem numai oameni stropiţi cu literatură şi cu filosofie"; soluţia constă, după el, în „a deturna curentul şi a împinge tinerimea şi spre

[20] Vasile Alecsandri, *Ion Păpuşariul* în *op. cit.*, vol. I, p. 47-48.

[21] Iacob Negruzzi, *op. cit.*, p. 189.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

meşteşuguri şi meserii, şi a pune astfel inteligenţele mediocre în stare de a deveni producătoare în loc de a fi sterile"[22]. Evident, lui Ion Ghica îi scapă tocmai faptul că îmbrăţişarea unei meserii sau a unei profesiuni tehnice în general era împiedicată de situaţia extrem de precară a sectoarelor cu acest profil din economia românească. Într-un discurs parlamentar pe care-l rosteşte în 1876, în calitate de ministru al cultelor şi instrucţiunii publice, Maiorescu face o analiză mult mai pătrunzătoare, dar care exprimă în ultimă instanţă convingerea lui (interpretabilă, şi aprig combătută de Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Ştefan Zeletin ş.a.) că preluarea formelor civilizaţiei occidentale în condiţiile în care nu exista şi fondul acesteia a constituit o gravă eroare. În cazul de faţă, este vorba de introducerea regimului constituţional specific statului burghez, în absenţa burgheziei înseşi. Maiorescu nutrea convingerea că sistemul constituţional funcţionează eficient numai într-o ţară unde există o burghezie puternică, adică acea „stare a treia" care se interpune între aristocraţie şi ţărani, fiind formată din industriaşi, din mari comercianţi, din liber-profesionişti. Or, la noi, cadrul gol al acestui *tiers état* era umplut doar de profesori şi literaţi. Proasta structurare a învăţământului, în care predomină gimnaziile cu profil umanist în detrimentul şcolilor reale, nu face decât să reflecte şi să perpetueze anomaliile societăţii româneşti, care o apucase pe o cale greşită. În această ordine de idei, Maiorescu subliniază că, datorită numărului foarte mic al şcolilor reale, deci „neavând mijloace de a putea îmbrăţişa mai pe urmă o activitate independentă, ca meseriaşi, ca fabricanţi, ca posesori, ca amploiaţi la o societate privată de drum de fier sau de bancă, ea [tinerimea – *n. n.*] se adresează la stat, vine la minister şi cere funcţiune, şi atunci, d-lor, se produce o presiune aşa de puternică [...] încât mai ales într-un stat constituţional nu i se poate rezista şi *se produce funcţionarismul ca boală socială şi a statului*"[23] [*subl. n.*]. Dacă Maiorescu era îndreptăţit să susţină reorientarea tineretului spre profesiuni tehnice, nu este însă mai puţin adevărat că „funcţionarismul ca boală socială" îşi avea rădăcinile nu în învăţământ în primul rând, ci în realităţile economice. Cum arată Ştefan Zeletin, „românii nu s-au făcut birocraţi nici de plăcere, nici din lipsa destoiniciei pentru munca productivă [...]: ei au fost siliţi a căuta salvare în această ocupaţie parazitară, fiindcă producţia orăşenească fusese ruinată"[24]. În comedii, „amatorul de buget" (cum îl numeşte Iorga) apare frecvent ca obiect al satirei. Şi aici este pusă în lumină componenta psihologică a unui fenomen de ordin economic şi social: indiferent de realitatea economică privită în ansamblul ei, fără îndoială că, pentru individ ca atare, slujba funcţionărească este mai uşoară decât o activitate productivă, iar salariul de bugetar, fie el şi modest, este sigur. Pe deasupra, unele dintre aceste posturi permit o rotunjire a venitului, fie prin mită sau bacşişuri, fie prin alte aranjamente. De pildă, Zăplan din *Prăpăstiele Bucureştilor* se angajează „ajutor la un căpitan de barieră", explicând că, dacă leafa este de numai o sută de lei, în schimb venitul real se ridică la o mie de lei pe lună. Pristanda al lui Caragiale se plânge că are „famelie mare" şi „renumeraţie după buget mică", dar vedem în piesă cum slujba de poliţai îi înlesneşte diverse afaceri profitabile, chiar pe seama bugetului.

Aspiraţia la un post de funcţionar, ca mijloc pentru orăşenime de a-şi asigura cariera, este semnalată în comedie de la începutul fenomenului şi până când acesta atinge maxima amploare. Printr-o coincidenţă nu lipsită de semnificaţie, îl întâlnim prima oară pe candidatul la slujba funcţionărească în piesa *O soaré la mahala* din 1847 a lui Costache Caragiali şi îl regăsim, aproape patru decenii mai târziu, în *D'ale carnavalului* a genialului său nepot. În conturarea celor două personaje, percepem însă o radicală diferenţă de viziune, lesne explicabilă: pe vremea lui Costache Caragiali, funcţionărimea nu devenise încă o clasă parazitară. Jean din *O soaré la mahala* este un tânăr onest şi merituos, care candidează de trei ani la o „cancelarie"; ca urmare, „şefii mei, văzând silinţele mele, răportară despre mine; azi dimineaţă am primit postul de reghistrator, mă trecură în ştat, şi-mi asigurară viitorul"[25]. Personajul dă semne că se va achita conştiincios de îndatoriri, iar obţinerea slujbei este unul dintre elementele care concură la deznodământul fericit al piesei. În schimb, Catindatul lui Caragiale este un

[22] Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri* (*XIII: Dascăli greci şi dascăli români*), în *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1967, p. 261.

[23] Titu Maiorescu, *Asupra reformei legii pentru instrucţiunea publică*, în *Discursuri parlamentare*, vol. I, Bucureşti, 1897, p. 422.

[24] Ştefan Zeletin, *op. cit.*, p. 167.

[25] Costache Caragiali, *O soaré la mahala*, în vol. *Primii noştri dramaturgi*, p. 215.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

încurcă-lume, de o prostie şi o naivitate care îl fac ridicol nu numai pentru spectatori, ci şi pentru celelalte personaje ale piesei. El „catindează" la percepţie de vreo doi ani, sperând un post, dacă nu de „reghistrat", măcar de „copist de clasa a doua", cu toate că pare să fie inapt inclusiv pentru această măruntă slujbă, datorită permanentei lui stări de confuzie. În plus, Caragiale evidenţiază faptul că personajul său „catindează" nu din lipsa unei surse de venit, ci din ambiţia de a-şi făuri o carieră în sectorul cel mai la îndemână în epocă: anume, cel bugetar. Catindatul mărturiseşte: „Nu e vorba, am cu ce trăi; am parte în bogasierie la Ploeşti; îmi trimete parale Nenea Iancu; dar ştii, orişicât, poţi zice, trebuie pentru ca să-ţi faci o carieră ca tânăr..."[26].

De altfel, parazitismul birocraţiei este tratat de precursorii imediaţi ai lui Caragiale într-o manieră şi mai incisivă. Cu unele excepţii, „mania posturilor" şi „mania pensiilor" (pentru a împrumuta subtitlurile a două lucrări ale lui Alecsandri) nu sunt prezentate ca rezultat al dereglărilor economiei şi al lipsei de venituri în rândul unei largi păturii orăşeneşti. Cauza fenomenului este identificată în dorinţa tot mai generală a cetăţenilor de a se înfrupta din buget – şi, din punct de vedere strict psihologic, poate că autorii nici nu sunt departe de adevăr: perspectiva unei slujbe uşoare şi relativ sigure la Stat trebuie să fi fost ademenitoare pentru destui. Pe de altă parte, nici nu ne-am afla în universul comediei dacă această molipsitoare maladie socială a funcţionarismului n-ar fi fost tratată în registru satiric. Totodată, trebuie să ţinem seama de faptul că, dincolo de aspectele economice propriu-zise, aspiraţia la o carieră în aparatul birocratic se propagă prin mimetism, devin un curent social în această epocă în care, după cum ne spune Nae Postuleanu al lui Alecsandri, „toţi românii sunt de o potrivă dinaintea bugetului" şi „toţi au dreptul prin urmare a se 'ndulci de el", iar ministerele „deschid" mereu locuri vacante, „încât s-ar putea crede că ţara românească e locuită numai de amploiaţi". În aceste condiţii, personajul are toate motivele să fie „paraponisit" când vede că, în ciuda repetatelor solicitări, nu obţine şi el o slujbă: „Adică, mă rog, de ce să se hrănească o mulţime de trântori, pe lângă albine, din mierea bugetului şi eu să fac zimbre deoparte?... Au doar nu-s şi eu pământean simpatriot?"[27]. Până la urmă, însă, indignatului personaj i se va face dreptate: ca replică şi totodată continuare la cânticelul lui Alecsandri, Millo scrie canţoneta comică *Paraponisitul pus în slujbă*; eroul nostru este acum fericit: „E drept acu, e frumos, sunt în mijlocul bugetului... ca şoarecul într-un caşcaval de Pentelcu!"[28]. În plus, el îşi exercită slujba de conductor de barieră după vechile obiceiuri „mănoase" ale ţării, adică nefăcând nici o „trebuşoară" fără să-i rămână „ceva printre degete"; cum se confesează cu mândrie, proaspătul slujbaş are „pracsis" în asemenea chestiuni. O singură îngrijorare îl mai frământă: teama de a nu fi demis o dată cu schimbarea partidului la putere. Această preocupare nu este lipsită de temei; rotaţia guvernelor se soldează câteodată cu destituirea unor funcţionari şi înlocuirea lor cu protejaţi ai noilor miniştri, cum vedem şi din soarta lui Mihăluţă Spulberatu, „membru al birocraţiei Statului român", prezentat de Alecsandri în canţoneta *Haimana*.

Referitor la „apetitul" cetăţeanului pentru buget, circula în epocă dictonul: „Românul se naşte bursier, trăieşte funcţionar şi moare pensionar". Ca ilustrare a acestei zicale, vedem cum personajele comice pretind de la Stat fie o slujbă, fie o pensie, fie o subvenţie, pentru merite cel mai adesea imaginare. Alecsandri ne oferă o imagine mai detaliată a acestui fenomen în piesa *Millo director sau Mania posturilor*. Sosind într-un oraş de provincie pentru a recruta câţiva actori diletanţi care să-i completeze trupa, Millo este confundat cu un director din minister şi asaltat de solicitanţi care doresc slujbe la guvern; aceştia recunosc sincer că au „ambiţiune de funcţiune" şi totodată că vor să se mute în Capitală. Menţinându-se de ambele părţi aproape până la sfârşitul piesei, confuzia generează o puternică ilaritate, chiar dacă se bazează pe un *qui-pro-quo* naiv. Millo îi examinează pe candidaţi cu privirea versată a unui maestru al scenei, imaginându-şi *emploi*-uri adecvate fiecăruia, în timp ce ei se văd deja... amploaiaţi la Stat. Mai semnalăm un amănunt nu lipsit de interes: servitorul Ion, pe care regimul constituţional l-a făcut conştient de demnitatea lui de *cetăţean*, se întreabă dacă n-ar fi mai potrivit

[26] I.L. Caragiale, *D'ale carnavalului*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1950, p. 138.

[27] Vasile Alecsandri, *Paraponisitul*, în *op. cit.*, vol. I, p. 64.

[28] Matei Millo, *Paraponisitul pus în slujbă*, în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, p. 388.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să-şi facă şi el o carieră în administraţie. (Intenţia dramaturgului este, fără îndoială, ironică, dar nu putem să nu observăm aici un indiciu, chiar dacă minor, al rapidelor schimbări ce se anunţă în ierarhia socială). Dacă aici este vorba de „mania posturilor", neobositul Alecsandri nu trece cu vederea nici „mania pensiilor", pe care o satirizează în cantoneta *Kera Nastasia*. Personajul, o văduvă rămasă cu avere de pe urma a trei soţi înstăriţi, solicită totuşi „ajutoru patrici", în virtutea unei practici de-acum curente: „Asta-i ţară-mbelşugată, /Asta-i ţară minunată, /Unde mulţi cu mici, cu mari /Vreu a fi pensionari, [...]/ Căci e ţara milostivă, / Şi bugetu-i o colivă /Pentru cei mulţi... colivari, /Vreu să zic... pensionari"[29]. Dar visul de aur al bugetarului român îl va exprima Conu Leonida al lui Caragiale; dacă ar fi republică, spune el, „nu mai plăteşte nimenea bir" şi „fiecăreare cetăţean ia câte o leafă bună pe lună, toţi într-o egalitate", başca pensia, care, fiind „după legea e veche", rămâne „dreptul" fiecăruia. Nedumerirea Efimiţei, izvorâtă dintr-un calcul elementar (anume: dacă nu se mai plătesc impozite, de unde va proveni bugetul pentru salarii?), este spulberată de Leonida printr-o replică memorabilă: „Treaba statului, domnule; el ce grije are? pentru ce-l avem pe el? e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme"[30]. Transpare de aici, într-o formulă de un comic enorm, tema dependenţei cetăţeanului faţă de Stat.

În deceniile următoare, odată cu consolidarea burghezie şi a unor activităţi industriale, comerciale, bancare independente, acest fenomen va dispare deopotrivă din viaţa socială şi din universul comediei.

Un aspect surprins cu predilecţie de către autorii comici este rafinarea moravurilor şi, în general, schimbarea stilului de viaţă în toate categoriile sociale (mai puţin ţărănimea, singura clasă asupra căreia nu se exercită acţiunea de „civilizare" şi „europenizare"). Nu numai moravurile se schimbă, ci şi atitudinea comediografilor (şi, putem presupune, a opiniei publice pe care ei o exprimă) în faţa acestor înnoiri; întâlnim mai întâi o atitudine refractară şi acut satirică, apoi de blândă ironie, iar în final de acceptare.

Iată, de pildă, cum este surprinsă această evoluţie în modul de viaţă al micii burghezii muntene. În *Îngâmfata plăpămăreasă* de Costache Caragiali, piesă a cărei acţiune se petrece în 1846, Ancuţa (nevastă de plăpumar) este ridiculizată pentru că îşi dă aere de cucoană, pentru că îi angajează dascăl nepoatei ei, pentru că îşi face salon, pentru că vrea să se plimbe la şosea; mai mult decât atât, nevinovata dorinţă de a asista la o „seară de luminaţii" îl determină pe stăpânul casei să-i administreze o severă corecţie corporală. În şansoneta *Neagu Pescaru la balul de la 24 Ianuarie*, scrisă optsprezece ani mai târziu de Iorgu Caragiali, vedem că mentalitatea isnafilor a suferit între timp serioase modificări. Fiind invitat la bal cu familia, Neagu merge la „marşandă" şi îi cumpără nevestei „rochie de bariş stacojie" şi „mănuşi de căprioară"; pătruns de importanţa deopotrivă mondenă şi patriotică a evenimentului, o îmbracă „pe dumneaei cu toate giuvaerurile [...] de zestre; cercei de smarand la urechi [...], la gât o cruce de diamant, la cap o fulie de birleant" şi îşi ia şi el hainele „cele de sărbătoare"[31]. (Că, în cele din urmă, balul degenerează, că au loc scandaluri şi scene de gelozie, că participanţii fură cofeturile şi se încaieră între ei, aceasta este altă problemă: ea ţine de pitorescul mahalalei bucureştene, pe care îl vom regăsi în *D'ale carnavalului*). În altă şansonetă scrisă de Iorgu Caragiali în aceeaşi perioadă (*Băcanul la bal maschè*, 1865), îl vedem pe Chirilă, calfă de băcan, adaptându-se şi el cerinţelor vieţii moderne: el frecventează diverse petreceri, merge la „teatruri", la „bal maschè", fiind totuşi nemulţumit că nu-i ajunge leafa pentru toate câte „să cer în lumea de azi". În sfârşit, în 1879, odată cu *Noaptea furtunoasă*, intrăm într-o perioadă când micul burghez şi-a câştigat deja un statut social superior; oricare ar fi laturile lui ridicole, Jupân Dumitrache este om serios, aşezat, care îşi conduce cu mână sigură afacerile. El are o poziţie consolidată în viaţa comunităţii, este căpitan în garda civică, face o consecventă politică liberală. Soţia lui este *cucoană*, iar de data aceasta termenul nu mai are nici urmă din conotaţia peiorativă pe care o întâlneam în *Îngâmfata plăpămăreasă*. Din când în când, Jupân Dumitrache îşi duce familia

[29] Vasile Alecsandri, *Kera Nastasia sau Mania pensiilor* în *op. cit.*, vol. I, p. 77-78.

[30] I. L. Caragiale, *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* în *op. cit.*, vol. I, p. 53.

[31] Iorgu Caragiali, *Neagu Pescaru la balul de la 24 Ianuarie*, în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, p. 152.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la grădină la „Iunion", să vadă „comèdiile alea de le joacă Ionescu"; aici are loc incidentul cu tânărul care se uită „galeş" la cucoane; după vestimentaţie, Dumitrache îl identifică imediat pe impertinentul june ca fiind un „bagabont de amploiat", pe care demnitatea sa de *negustor* nu-i permite să-l ia la palme în mijlocul lumii: „eu, dè! negustor, să mă pui în poblic cu un coate-goale, nu vine bine"[32]. În fine, Jupân Dumitrache manifestă o atitudine modernă, lipsită de prejudecăţi faţă de educaţia şi emanciparea femeilor din categoria lui socială: el nutreşte o mândrie părintească pentru tânăra-i cumnată Ziţa, fată „învăţată", cu „trei ani la pasion", şi nu ezită s-o divorţeze de „mitocanul" Ţircădău, care o trata nedelicat şi „nu ţinea la onoarea lui de familist".

Procesul de rafinare a moravurilor în „casele mari" se reflectă, ca într-o oglindă, în evoluţia unei categorii de personaje secundare, dar care, în buna tradiţie a comediei europene, aduce o notă suplimentară de umor: servitorimea. La 1852, încercarea Chiriţei de „a introduce în provinţie obiceiurile din Ieşi" se loveşte de împotrivirea şi totalul dezinteres pentru modă ale servitorului Ion: acesta nu este în stare să-i aducă stăpânei scrisorile pe un talger acoperit cu şervet, aşa cum cere eticheta (*Chiriţa în provincie*). La 1899, Simion din comedia *Primul bal* de Ollănescu-Ascanio este perfect capabil să aşeze masa pentru „un mare supeu de bal", cu argintărie şi cristaluri, cu „coşuri cu fructe şi bomboane", cu flori; cum singur afirmă, el ştie ce este o „masă boierească", pentru că nu degeaba s-a plimbat şapte ani cu stăpânul prin străinătate[33]. Dacă, la 1858, feciorul boieresc Graur din *Cinel-cinel* de Alecsandri o strigă pe fata de care s-a îndrăgostit: „Fa, Florică!", în schimb cizelatul Simion i se adresează iubitei cu apelativele de „duduie" şi „madmuazelă"; ce-i drept, între generaţia lui Graur şi generaţia lui Simion stau patru decenii. De fapt, servitorimii nu-i luase atât de mult pentru a se „civiliza"; încă din 1866, îl vedem pe feciorul din piesa *Ginerele lui Hagi Petcu* şezând comod în fotoliu şi citind „Monitoriul": el studiază aici situaţia proprietăţilor funciare, în primul rând, de dragul de a fi informat, dar şi pentru că are intenţia (deocamdată vagă) de a se face arendaş. În comedia *Fanny* de Ollănescu-Ascanio din 1885, servitorul Tudor ne dă să înţelegem că nu este mai prejos de eleganţa şi distincţia stăpânilor; în timpul liber, gustă şi el din plăcerile vieţii mondene: „Eu n-aş şedea în casă o zi fără să ies, /Măcar comori să-mi deie; de-aceea mi-am ales /O slujbă ca aceasta. Mor după sindrofie, /Mă rog, *sunt om de lume*"[34] [*subl.n.*]

Un semn cert al suflului nou pe care îl aduce epoca îl constituie dorinţa de a călători, de a lua contact cu civilizaţia oraşelor mari: provincialii vin (sau vor să vină) la Iaşi sau la Bucureşti; cei cu posibilităţi financiare vizitează (sau vor să viziteze) metropolele apusene. Iorgu şi Gahiţa Rosmarinovici din *Iorgu de la Sadagura* de Alecsandri fug împreună la Iaşi, pentru a regăsi măcar o parte din luxul şi rafinamentele cu care se obişnuiseră în străinătate (în cazul de faţă, străinătatea fiind Bucovina, periferică provincie austriacă, fapt ce amplifică efectul comic); Gahiţa anticipează plăcerea de a revedea „saloanele briliante" din „capitalie", de a intra în rândul damelor „educarisite, care stau toată ziua la oglindă de-şi împodobesc graţiile figurei şi a trupului"[35]. În *Prăpăstiele Bucureştilor* de Millo, protagoniştii, doi mici moşieri olteni, vin în Bucureşti cu un scop precis, care animă, de altfel, numeroase personaje din comedia timpului: „am venit în vestita noastră capitală ca să ne cioplim, să ne dăm lustru". Provincialii din *Millo director*, cucoana Zinca din *Candidat şi deputat* visează la rându-le să se mute la Bucureşti, unde, după spusele acesteia din urmă, îi aşteaptă „vizite, teatre, şosea, baluri de bonton, /Soaréle cu concerte, cu cafea, ceai şi loton"[36]. Adesea, însă, experienţele personajelor se dovedesc dezamăgitoare. Lăsăm la o parte faptul că ele cad pe mâna escrocilor, zarafilor, impostorilor, curtezanelor, fapt care ţine mai mult de intrigă, de *peripeţia comică* propriu-zisă. Mai interesante pentru demersul nostru sunt *flash*-urile care ne permit să întrezărim câte ceva din starea edilitară a capitalelor noastre la jumătatea veacului şi din viaţa de zi cu zi a locuitorilor lor; spoiala de civilizaţie nu izbuteşte să camufleze mizeria, distracţiile sunt costisitoare, dar de proastă calitate – pe scurt, realitatea contrazice pretenţiile.

[32] I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, în *op. cit.*, vol. I, p. 9.

[33] D. C. Ollănescu-Ascanio, *Primul bal*, în vol. *Poezii. Teatru. Proză*, Bucureşti, 1988, p. 228-231.

[34] Idem, *Fanny*, în *op. cit.*, p. 205.

[35] Vasile Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura* în *op. cit.*, vol. III, p. 919.

[36] G. Sion, *op. cit.*, p. 25-26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După o sumă de experienţe dezagreabile în Iaşi, Iorgu al lui Alecsandri se plânge: „Cine caută distracţii în capitala noastră samănă cu nebunul ce caută cai morţi să le scoată potcoavele [...]. Mi-am zdruncinat şelele prin droşce pe paveaoa noastră [...]. Am alergat [...] pe câmpul Copoului făr-a căpăta altceva decât o ocă de colb în pept şi deplina încredinţare că locuitorii Iaşiului au fost şi sunt oamenii cei mai colbăiţi din toată lumea [...]. În sfârşit, m-am dus la opera nemţască, la vodevilul francez şi la bietul teatru naţional, sărmanul!... când moare, când învie... da-i mai mult răposat! Şi ce mulţămire am tras din toate aceste petreceri ale Iaşiului?... Nimic!"[37]. Şi Bucureştiul oferă, cel puţin deocamdată, o imagine similară. La 1858 tânărul Cobuz din *Prăpăstiele Bucureştilor*, venit cu prietenul lui să cunoască „toate palpitaţiile", „luxul Şoselei", „galanteria Cişmegiului", se alege cu alte experienţe: „drept să vă spui, până acuma n-am ce zice alta decât că birturile m-a flămânzit, birjele m-a buzunărit şi paveaua m-a hodorogit". La 1863 (în *Agachi Flutur* de Alecsandri), capitala este descrisă drept „cuib al veseliei şi al noroiului". Nu este mai puţin adevărat însă că, într-un timp relativ scurt, prin ridicarea unor edificii impunătoare şi prin efortul edililor, Bucureştiul (mai exact, zona centrală) va începe să-şi merite renumele de Paris al României.

Ultimul aspect la care ne vom referi (şi care poate fi considerat un instrument de mare precizie pentru analiza evoluţiei moravurilor) îl constituie reflectarea în comedii a amorului, a încheierii căsătoriilor, a „curtenirilor galante". Pe la mijlocul secolului, încheierea căsătoriei cade încă în responsabilitatea părinţilor. În societate, adică în prezenţa eventualilor pretendenţi, fetele sunt îndemnate să facă „cochetărismosuri" (*Chiriţa în Iaşi*), să vorbească franţuzeşte, să cânte la ghitară, să arate ghergheful la care ţes (*Piatra din casă* de Alecsandri); între timp, în culise se desfăşoară investigaţii asupra zestrei fetei (*Chiriţa în Iaşi*, *Agachi Flutur*) şi au loc negocieri între viitorii cuscri sau între socru şi ginere (*Piatra din casă, O bună educaţie*). Încă de pe acum însă, educaţia le deschide tinerelor eroine un alt orizont: concepţia lor despre amor şi căsătorie este rodul lecturilor romanţioase, care le înfierbântă imaginaţia şi le îndeamnă la rebeliune împotriva autorităţii părinteşti. Exaltata Eliza din *O bună educaţie* (1845) de Costache Bălăcescu ne dă o definiţie a dragostei care, deşi hilară în cel mai înalt grad, nu este mai puţin semnul romantismului pe care înţelegea să-l arboreze tineretul în epoca bonjuristă: „Adevăratul amor este acela care te face să uiţi toate celelalte pe lângă dânsul, care îţi sminteşte minţele, îţi amestecă ideile, îţi întunecă vederile, te face să sai cu amândouă picioarele peste toate convenenţile, să calci la pământ toate datoriile şi cele mai sfinte; în sfârşit, să te faci şi criminală, să-ţi otrăveşti rivala care ai, să-ţi înfigi pumnalul în inima amantului necredincios şi pe urmă să te arunci însuţi pe fereastră"[38]. În faţa acestei patimi năvalnice, care îi stârneşte slujnicuţei Catinca „fiori de moarte", nu-i mai rămâne nici dezorientatului tată decât s-o mărite pe Eliza cu alesul inimii ei. Peste câteva decenii, în comedii semnate de Iacob Negruzzi, Ollănescu-Ascanio, Iosif Vulcan (ba chiar şi în *Noaptea furtunoasă* a lui Caragiale), vom vedea cum intervenţia părinţilor, rudelor, peţitorilor de profesie îşi pierde din importanţă, iar căsătoriile se încheie în primul rând din voinţa tinerilor îndrăgostiţi.

Stilul de a face curte se schimbă şi el radical. Barbu Lăutarul din canţoneta lui Alecsandri (figură foarte populară în Moldova epocii) ne zugrăveşte o imagine realistă şi totodată de un haz enorm a vechilor obiceiuri, acum în declin: „Când se întâmpla de se îndrăgea vreun cuconaş de o cuconiţă şi vrea să-i spuie aleanu sufletului, socotiţi că-i scrisă răvăşele franţuzeşti ca în ziua de astăzi?... Aşi!... Mă punea pe mine de cântam nopţi întregi pe sub ferestrele ei, şi în vreme ce cuconaşu sta frumos în trăsură [...], eu chiuiam şi oftam în locul lui până mi se usca gâtiţa... «Oftează, Barbule!» striga cuconaşu şi eu trăgeam nişte ahturi de se stârneau toţi câinii mahalalei!"[39]. Exact o asemenea scenă întâlnim în *Iaşii în carnaval*, comedie reprezentată în 1845, adică într-o perioadă când vechile moravuri coexistau cu cele noi, într-un amestec deopotrivă pitoresc şi ridicol. Printr-o coincidenţă care este, desigur, o „găselniţă" comică a lui Alecsandri, se întâlnesc pe aceeaşi stradă, unde veniseră pentru a-şi curta alesele inimii, tânărul Alecu şi postelnicul Lunătescu, om de modă veche. Primul cântă la

[37] Vasile Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura*..., p. 933-934.

[38] Costache Bălăcescu, *O bună educaţie*, în vol. *Primii noştri dramaturgi*, p. 101-102.

[39] Vasile Alecsandri, *Barbu Lăutariul*, în *op. cit.*, vol. I, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fereastra iubitei o serenadă, acompaniindu-se la ghitară; al doilea soseşte cu un alai de lăutari ţigani, care „ţip cât le ţine gura", la îndemnurile repetate ale lui Lunătescu („Oftează, baragladină!", „Trage of grozav, cioroiule!" ş.a.m.d.). Trecând prin diverse etape, limbajul îndrăgostiţilor se rafinează. Dacă junii *à la mode* îşi împestriţează multă vreme declaraţiile cu franţuzisme şi expresii de o ridicolă preţiozitate, până la urmă această caracteristică dispare. Putem observa acest lucru mai ales în piesele lui Ollănescu-Ascanio, autor care introduce printre primii, la noi, formula comediei de salon. În *Primul bal* (1899), spre exemplu, galanteria este fină, fraza are o turnură elegantă; într-o timidă încercare de a o cuceri pe eroină (femeie măritată, de altfel), Zornescu o compară cu o „roză centifolie" cu „coroana strălucită, catifelată" şi adaugă: „Ai acel dar nepreţuit al paradoxului gingaş şi calitatea rară a ironiei spirituale, care înteţesc şi mai mult focul, ce atât de lesne aprinzi cu privirea şi cu cuvântul!"[40]. Este anticipat aici lirismul graţios şi facil pe care îl vom întâlni în comedia de salon din primele decenii ale secolului nostru.

În încheierea studiului nostru, putem afirma că niciodată comediografia nu a fost atât de aproape de viaţa societăţii, sub toate aspectele ei, ca în secolul trecut. Între scena teatrului şi scena socială, distanţa este minimă. Comediografia ne apare mai puţin ca rod al transfigurării artistice, al imaginaţiei creatoare ce se desprinde de real, cât ca *document*, al cărui loc se află alături de memorialistica, de corespondenţa, de presa, de discursurile din epocă. Ea constituie o istorie paralelă, în registru satiric, a transformărilor profunde (şi uneori spectaculoase) prin care a trecut societatea românească în secolul al XIX-lea.

[40] D. C. Ollănescu-Ascanio, *Primul bal*, p. 238.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MATEI MILLO – „MARCA UNEI EPOCI"*

de MIHAI VASILIU

Născut în 1814, la Stolniceni, aproape de Paşcani, în lunca Siretului mijlociu – cu numai 2 ani înainte de săvârşirea primului spectacol de teatru în limba română, care a avut loc, după cum se ştie, la Iaşi, în 1816, şi trecut în eternitate cu foarte puţină vreme înainte ca edificiul existent şi astăzi al Teatrului Naţional din Iaşi să-şi fi deschis uşile în ziua a doua din luna decembrie 1896 –, Matei Millo pare a exprima prin definiţie identitatea unui produs al vieţii spirituale specific moldave. Dar, să fi fost el, oare, numai un actor al acestui colţ de ţară, e drept, magnific? Întreaga lui viaţă şi întreaga lui operă dovedesc, dimpotrivă, contrariul. Rolul său în istoria teatrului românesc ne apare astăzi asemănător celui jucat de Mihai Eminescu în sfera poeziei sau de Vasile Alecsandri în domeniul dramaturgiei – creatori care, născuţi pe învecinatele plaiuri din Ţara de Sus, aparţin cu îndreptăţite şi necontestate titluri ctitoriceşti spiritualităţii româneşti în totalitatea ei. De altfel, Matei Millo a preluat ştafeta creaţiei scenice din mâna norocoasă a *munteanului* Costache Caragiale şi a împărtăşit-o cu generozitate în toate cele trei mari principate surori care aveau să compună cu numai 22 de ani după moartea artistului statul naţional unitar român.

Millo s-a născut, aşadar, la 25 noiembrie 1814 în împrejurimile Paşcanilor, a studiat la un faimos pension francez din Iaşi, unde a fost coleg cu Alecsandri şi Mihail Kogălniceanu, apoi la Academia Mihăileană din Iaşi, pe atunci capitala Moldovei, şi a trăit, în plină tinereţe – între sfârşitul anului 1840 şi începutul iernii 1845 – la Paris, „oraşul lumină" al Europei, într-un mediu cultural şi teatral fertil şi foarte variat şi, deopotrivă, într-o atmosferă politică efervescentă. Format, prin urmare, în spiritul ideilor revoluţionare ale timpului, prieten cu fruntaşii mişcării paşoptiste din Moldova, Millo s-a dovedit, în întreaga lui carieră, un apărător înfocat al idealului naţional românesc, a luptat necontenit, cu pasiune şi energie, pentru afirmarea deplină a artei teatrale autohtone. Rare au fost cazurile în istoria teatrului ca un actor să domine arta dramatică a ţării sale *un întreg secol*, imprimându-i pecetea propriei personalităţi, cum s-a întâmplat cu Matei Millo. Despre el se poate spune, într-adevăr, că s-a născut o dată cu teatrul românesc şi a crescut împreună cu acesta; deşi capabil să se impună pe orice scenă europeană a vremii şi deşi a avut posibilitatea să o facă – la Paris –, el a preferat să se dedice cu trup şi suflet exclusiv artei naţionale.

Profesor la Conservatorul din Bucureşti la începuturile acestuia şi participant activ la primele încercări de organizare ale mişcării teatrale în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, Millo sintetizează trăsăturile caracteristice actorilor români care l-au precedat şi modalităţile interpretative ale comedienilor francezi din prima jumătate a aceluiaşi secol XIX, altoind totul pe tulpina dramatică atât de rodnică a comediei alecsandriniene şi prefigurând, am spune, pentru multă vreme, un întreg drum atât de specific artei scenice româneşti, în multe privinţe până în ziua de astăzi. Rămas în amintirea contemporanilor

* Studiile despre Matei Millo au fost prezentate la Sesiunea de comunicări ştiinţifice organizată la 22 septembrie 1966 de Muzeul Teatrului Naţional din Bucureşti şi de Institutul de istoria artei „G. Oprescu" al Academiei Române cu prilejul comemorării a 100 de ani de la moartea lui Matei Millo. Coordonatori ai sesiunii: Ion Cazaban şi Ionuţ Niculescu.

STUDII ŞI CERCET. IST., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom 43, p. 67–69, BUCUREŞTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca un artist cu un talent neobişnuit, dublat de o cultură aleasă, de un fin spirit de observaţie şi de o cunoaştere adâncă a tuturor tainelor profesiunii sale, aducând pe scenă în modul cel mai convingător cu putinţă adevărul uman, cl a fost primul mare actor român a cărui înaltă artă s-a manifestat cu egală strălucire în *Cânticelele* lui Vasile Alecsandri, în vodeviluri, în revistă, în operetă, în comedie şi chiar în dramă, de la celebrele travestiuri din *Coana Chiriţa* până la Sancho Panza, de la Shylock şi de la Barbul Lăutarul până la împăratul Carol Quintul, şi de la toate acestea şi încă altele până la rolurile titulare din propriile-i scrieri dramatice – ca, de pildă, opereta *Baba Hârcă* sau comedia *Un poet romantic*. Cu uimitoarea sa putere de a se identifica rolului interpretat, el părea de fiecare dată „altul", şi sunt mulţi aceia care au mărturisit că le era greu să-l recunoască în două roluri diferite. Verva lui inepuizabilă, dinamismul extraordinar al mişcării în scenă, precizia gesturilor, dicţia impecabilă, arta de a şti să-şi asculte partenerii şi să joace tăcerile, memoria, inteligenţa şi hazul lui, dar mai presus de toate darul deosebit de a descoperi şi reda *sufletul* fiecărui personaj – iată izvorul bogat al răsunătoarelor succese ale lui Matei Millo. Chiar destul de în vârstă fiind atunci când şi-l aminteşte fostul sufleur I. L. Caragiale, Millo i s-a înfăţişat acestuia într-un chip caracteristic pentru întrega carieră a actorului: „Marele Millo – povesteşte Caragiale în 1902, în *Calendarul Moftului Român*... – dedea un beneficiu în Teatrul Naţional, cu un spectacol variat. Pentru ridicarea cortinei juca un vaudeville din franţuzeşte: *Un bal din lumea mare*. Ziua, nu putuse face repetiţie generală; era foarte bolnav. Dar nu era chip să se amâne spectacolul – altă zi nu se mai putea obţine de la teatru decât peste o lună. Seara l-au adus în trăsură închisă. L-am văzut înainte de ridicarea cortinii. Era pierdut, zdrobit de friguri, sudori aci reci, aci fierbinţi îi acopereau chipul; ochii rătăciţi; tremura ca varga ţinându-se de o culisă, pe care o tremura mărunţel. Am crezut că n-are să poată ieşi în faţa publicului, iar dacă l-or vârî cu de-a sila la replică, are să cază în scenă ca o cârpă. M-am dus la cuşcă – eu eram sufleur. Cortina s-a ridicat.

Era o piesă bătrână. Un bărbier, căruia i-a fugit de vreo trei ani nevasta, nu ştie omul cu cine, vine să pieptene pe o damă din lumea mare, care dă acum un bal splendid. După ce isprăveşte lucrul, vrea să iasă; dar greşeşte ieşirea şi se pomeneşte chiar în salonul de danţ. Aci şi povesteşte scurt publicului aventura cu nevastă-sa, şi, profitând de greşeala lui, îşi împrăştie în toate colţurile salonului reclama de *coiffeur*. Dar iată că sosesc dănţuitorii. Un cadril nu e complet. Un baron cu baroana şi o altă damă caută un cavaler. Până să se explice bărbierul, dama stingheră îl ia drept un nobil şi-l trage în dans. Dansând, omul vede *vis-à-vis* în baroana, pe cine? pe trădătoarea lui, pe fugara Fifina.

L-am văzut. Omul acela pe care, cu câteva minute înainte, îl lăsasem într-o stare atât de nenorocită, neputându-se ţine pe picioare, a intrat ca o sfârlează în scenă. Până la intrarea lui, toţi actorii jucau cu o vervă neobicinuită. Cum a intrat frizerul şi s-a aruncat în dans, temperatura s-a ridicat de zece ori mai sus. La solo de cavaler, când, între două *entrechats* se face recunoaşterea, Millo s-a întrecut pe el însuşi. Când a ieşit din scenă, se înţelege, au trebuit să-l ia pe braţe şi să-l ducă în cabină; dar nu e mai puţin adevărat că în a doua piesă într-un act, în care Millo nu juca, toţi aveau aerul mai moleşit decât varza acră utitată-n ploaie. Asta e în teatru primejdia distanţării covârşitoare". Iar o distanţare covârşitoare, am adăuga, – fie, uneori şi în detrimentul unităţii spectacolului –, vădeşte cu siguranţă valoarea reală a unei *personalităţi* şi relevă, în cazul dat, unul dintre izvoarele imensei popularităţi de care s-a bucurat Millo în epocă. Faptul că arta lui Millo s-a adresat îndeobşte nu numai unui public restrâns, de iniţiaţi, ci şi mulţimii de oameni simpli, a fost confirmat în chip strălucit în timpul *turneelor* lui Matei Millo. Aceste turnee, începând din 1851, la Focşani, la Bucureşti, la Brăila, la Galaţi, la Botoşani, la Roman, la Bârlad, la Buzău, la Craiova, la Slatina, la Piteşti, la Giurgiu sau la Constanţa – dar mai ales turneele din 1870 la Braşov, la Sibiu, la Orăştie, la Cluj, la Arad, la Lugoj, la Oraviţa, apoi, în 1871, la Cernăuţi – au constituit mereu un suport viu şi îmbietor nu numai în favoarea dezvoltării teatrului, ci şi a sentimentului unităţii naţionale româneşti în genere. Faptul că în nesfârşitele sale turnee artistul a colindat atât Muntenia şi Moldova, cât şi Transilvania, Banatul şi Bucovina – îi relevă, în plus, meritul de a fi fost, practic, actorul favorit al *întregului* popor român, atunci când unitatea lui naţională era încă destul de departe de împlinire.

Nu sunt mai mici nici meritele lui Millo ca director de scenă, mai ales dacă avem în vedere că travaliul său regizoral s-a desfăşurat aproape mereu în condiţii neprielnice. Atât la Iaşi cât şi la Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

el încetăţeneşte o disciplină riguroasă în teatru (e şi autorul primelor regulamente vizând activitatea scenică), lucrează cu fiecare actor în parte, urmărind desăvârşirea interpretării rolului, acordă atenţia cuvenită ansamblului, costumelor, decorului, până când izbuteşte să obţină, în genere, spectacole unitare, de bună calitate. Inegalabila lui artă n-a rămas, de altfel, doar apanajul propriei cariere, aceasta iradiind puternic colectivele artistice pe care le-a condus în calitate de regizor sau de protagonist; sub îndrumarea şi exemplul său s-a format în timp ceea ce s-a numit „şcoala lui Millo", al cărei produs s-a întrupat în mari individualităţi creatoare ale epocii imediat succedente: Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Ştefan Iulian şi mulţi alţii...

A fost Matei Millo, cum afirma despre dânsul C. I. Nottara acum o sută de ani, „un inovator de artă", o puternică personalitate creatoare, care, „ca un granit, a stat vecinic în picioare, ca să vadă cu ochii lui propăşirea artei noastre".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MILLO ŞI TRAVESTIURILE SALE

de IOLANDA BERZUC

Suntem în anul 1874. În corespondenţa lui Millo se află un plic cu recomandarea: „Cuconului Millo spre a se da Madamei d-sale Cucoana Chiriţa", iar conţinutul scrisorii reverenţioase, care debuta cu „Sărut mâinile Cucoană Chiriţa", comunica dorinţa corespondentului de a nu lipsi de la întâlnirea şi invitaţia pe care aceasta i-a fixat-o prin intermediul artistului. Stilul misivei este vădit contaminat de personalitatea Chiriţei şi se apropie de modurile ei de exprimare „Ai fost aşa de bună a-mi trimite o logie pentru vizita d-tale la Expoziţia de la Viena. Pe bilet stă 24 januari. Dacă este pentru acea zi unionistă, atunci trimite-mi biletul, dacă este însă pentru astă seară, 14 januar, atunci rogu-te a primi biletul înapoi şi a-mi trimite pentru altă zi, fiindcă astă seară m-am aranjarisit a merge să vizitarisesc teatrul italian şi nu voiesc a manquarisi".[1] Enigmaticul corespondent, nu este neapărat curtezanul inimii pline de „amoare şi de ardoare", a unei Chiriţe afectate de „stenahorie" şi „ipohondrie", mucezite la ţară la Bârzoieni şi decisă să voaiajeze, deşi epistola îi este adresată în termeni ce o „flatarisesc". Oricât de curios ar părea în această travestire îl găsim pe Mihail Kogălniceanu şi dincolo de spiritualul său demers apare cu claritate ideea de identitate Chiriţa-Millo, identitate a ceea ce iniţial nu fusese decât o delegaţie. Exprimată de Kogălniceanu, constatată de toţi contemporanii acestuia, această identificare a actorului cu rolul va scrie cu siguranţă istoria celui mai celebru travesti din istoria teatrului românesc şi a celui mai longeviv, dacă luăm în consideraţie că s-a manifestat scenic aproape cinzeci de ani. Pe de altă parte, ideea de travestire pe care Kogălniceanu o preia cu umor, stă în faptul că la rându-i se substituie acelui spectator indiferent la mesajul scenei româneşti pe care, snob şi afectat, nu o preferă celei italiene, ignorând cu bună ştiinţă producţiile naţionale. În rândurile amintite, autorul inserează „tema imitaţiunii" ca procedeu comic de largă circulaţie în epocă. Pe de altă parte această „cascadă a imitaţiunilor" pe care o întâlnim în tot secolul al XIX-lea, explicată ca o „contagiune mintală", uneori chiar involuntară, se regăseşte explicată în opera sociologului şi psihologului Gabriel Tarde, apărută în 1890 – *Les lois de l'imitation*. Autor printre altele şi a unor piese de teatru şi poeme, acesta definea starea socială, ca şi starea hipnotică, ca pe o formă de vis, „un vis de comandă şi un vis de acţiune. A nu avea decât idei sugerate şi a le crede spontane aceasta este iluzia proprie atât somnambulului, cât şi a omului social"[2]. Percepând omul social ca pe o „imensă mulţime de hipnotizaţi care se sugestionează reciproc"[3], Tarde ajunge la concluzia că „societatea e imitaţie, iar imitaţia un soi de somnambulism"[4]. Într-o serie întreagă de contagiuni mintale numai individul creator poate, prin noutatea intervenţiei sale, să polarizeze într-un sens unic ideile şi sentimentele, sugestionându-şi subiecţii chiar şi fără ca aceştia să observe. Întâlnim în acest secol de teatru românesc fenomenul contagiunii mintale şi constatăm că de fiecare dată când imitaţia glisează în inovaţie, ca se transformă la rându-i în

[1] M. Kogălniceanu, *Corespondenţă*, Msse, *Arhiva personală Matei Millo*, Bibl. Acad., apud: Mihai Florea, *Matei Millo*, Bucureşti, 1966, p. 175.

[2] Eugeniu Speranţia, *Introducere în sociologie*, Tomul I, Bucureşti, 1944, p. 25.

[3] *Ibidem*, p. 386.

[4] *Ibidem*.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom 43, p. 71-75, BUCUREŞTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modelul unor repetate copii. Personajul Chiriţa se regăseşte cu uşurinţă în personajele anterioare însă mai puţin conturate. Dau un singur exemplu, Gahiţa Rosmarinovici din *Iorgu de la Sadagura*, în ale cărei sintagme cum ar fi „îi superflu să mai cozarisim împreună asupra acestui sujet pentru că nu ne înţelegem"[5], anticipează limbajul contaminat de influenţe franţuzeşti al Coanei Chiriţa. Grupul social apare la Tarde ca: „o colecţie de fiinţe care se imită între ele sau care, fără să se imite actualmente, se aseamănă între ele pentru că trăsăturile lor comune sunt copiile vechi ale aceluiaşi model"[6]. Alecsandri şi Millo, creatorul Chiriţei şi interpretul ei, au înţeles acest lucru. Chiriţa este, poate mai mult la Millo decât la Alecsandri, personajul care copiază, imită, chiar inovează la un moment dat, devenind la rându-i modelul altor copii care psihologic, artistic şi social vorbind sunt posibile. În acţiunile sale exterioare ea adoptă un anumit fel de a se îmbrăca, de a se machia (făcutul sprincenelor şi a benghilor), de a mânca, chiar de a primi un răvaş (cere să i se aducă scrisoarea pe tavă). Forma ei de educaţiune reprezintă cea mai facilă formă de imitaţie. Pe de altă parte dorinţa de parvenire, de trecere dintr-un grup social într-altul are şi ea aparenţa trezirii dintr-o stare hipnotică. Fumatul, echitaţia, conversaţiile cu musiu Şarl într-o franceză chiriţească, o fac să trăiască iluzia desprinderii ei din grupul social căruia îi aparţine, fără a realiza că devine astfel mai imitativă ca oricând. Visul de isprăvnicie s-a sfârşit, începe cel de spătărie, astfel încât seria de contaminări să poată continua. Ea a reprezentat atât pentru Alecsandri, care o numea „apă nesecată", cât şi pentru Millo, aşa cum spunea un cronicar dramatic „o canava întinsă", ce se putea specula încă mult timp. Mai există însă şi un alt plan, poate cel mai important în construcţia personajului, imitaţia la nivelul ideilor, care oricât de prost, de semidoct ar fi fost asimilate de Chiriţa, reprezentau un factor de progres, aşa cum în *Istoria literaturii române* sublinia G. Călinescu. În dorinţa de a-şi pricopsi feciorul şi a-şi mărita fetele, Calipsiţa şi Aristiţa, Chiriţa trebuie să participe la soaréle, bal-masqué, teatru şi face acest act de prezenţă socială cam fără tragere de inimă ştiind că vreun zurbagiu va scăpa o remarcă. Fantomatică, teama de ridicol îi dă şi ei târcoale: „Uf! că nu mai este de suferit... de când am venit la Eşi ca să-mi mărit fetele.... am prisos la estericale ca o cherachiţă.... Poftim! Cu ce-oiu să mă duc eu acum la balul Afinoaiei? trebuie iar să-mi pun rochica cea de catife roşie şi turlubanul cel cu pene stacojii... ca să mai aud iar vreun obraznic zicând că seamăn cu Nastratin Hogea, ca mai dăunăzi la bal-masqué"[7]. Dar cum personajul ei este plin de vitalitate, aceste lucruri o ating, fără însă să o răpună. Scena de teatru catalogată de aceasta ca o catahrismie conţine un moment în care ridicolul, caricatura şi poza se fisurează lăsând loc unei unde de simpatie. Recunoscându-se în personajul de pe scenă, aceasta spune că a fost insultată, imitată şi că s-a abuzat de imaginea ei; uitându-se faptul că nu e decât o mamă ce vrea binele copiilor ei: „şi mă duc frumos la ftiatru, fără ca să-mi treacă măcar prin gând că oi să mă văd părăstuind chiar pe mine. Da, ştii? bucăţică tăctă. Ba încă, ce? să mă arăte la o mulţime de boieri, cum m-am troienit în Păcurari, şi cum îmi fac sprincenele, şi cum mă sfădesc cu Ioana ţiganca, şi cum mă chinuiesc ca să-mi mărit fetele! da ce are el cu mine? ce are el a împărţi cu copilele mele? aud?... da l-am văzut pe ahtoru cela... făcându-şi spricenele dinaintea oamenilor. Aşa ni-o venit un paracsân, că am ieşit din lozniţă"[8]. Ahtoru ne putem imagina că era Millo, sau un actor imaginar, sau o „fantacsie" a Chiriţei.

În cartea lui Mihai Florea dedicată lui Millo, acesta este „numit un maestru al travesti-ului"[9]. Impresionează, în orice caz, numărul de roluri în travesti realizate de acesta de-a lungul carierei: Baba Hârca, Mama Angheluşa, Caliopi, Madam Ferchezianca actriţa, Kera Nastasia şi Chiriţa în toate ipostazele: la Iaşi, în provincie, la Paris, la Expoziţia de la Viena, în balon, în carantină. Dintre toate travestiurile sale, cel mai longeviv, mai apreciat şi aplaudat timp de aproape cinci decenii, rămâne Chiriţa. În jurnalele vremii s-a scris mult despre acest rol şi despre felul în care Millo a ştiut să-l redea, cu priză la toate categoriile de public. Ulysse de Marsillac scria: „Trebuie văzută Chiriţa prezentată de

[5] V. Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura*, vol. *Opere VI*, *Teatru*, Bucureşti, 1979, p. 19.

[6] Eugeniu Speranţia, *op. cit*, p. 387.

[7] V. Alecsandri, *Chiriţa în Iaşi sau Două fete ş'o neneacă*, vol. *Teatru I*, Bucureşti, f. a, p. 322.

[8] *Ibidem*.

[9] M. Florea, vol. *Matei Millo*, Bucureşti, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

către cel de-al doilea creator al ei: Millo. Nu se poate închipui tot ce acest artist pune ca vervă comică şi accent amuzant. Chiriţa vine de la Paris. Ea poartă o rochie de tafta albastră, garnisită cu dantelă neagră, o pălărie ultima modă. Chiriţa dansează cancan"[10].

Această tentă de emancipare a personajului aparţine desigur lui Millo care cu ocazia reluării *Babei Hîrca* în 1861 introducea cancanul şi în acest spectacol, contrariindu-i pe cronicarii vremii: „ne-a deziluzionat puţin cancanul de care ţigăncile de vârsta Babei Hîrca n-au nici cea mai mică idee"[11]. Aşa cum remarca şi Mihai Florea, Millo încerca să-şi ţină personajele în actualitate. Ele trăiau în fiece moment ispita imitării, devenind în fapt ceea ce la început nu erau decât în aparenţă. Alecsandri recunoştea că personajele sale create mai mult din amuzament, destul de neclar conturate în construcţia piesei, deveneau prin jocul artistului altele, pentru că Millo îşi aducea partea de creaţie, de inovaţie şi noutate la reprezentarea lor. Jocul natural, simplu, realist al lui Millo, era atât de elogiat prin faptul că se distanţa de jocul utilizat de artiştii din epocă. Astfel, în „Românul" din 1859, un cronicar remarca: „El ştia a subînsemna cuvintele cu arta cea mai perfectă, nu este mai nici un cuvânt, ce poate avea valoare, pe care nu ştie să-l facă a luci în toată splendoarea sa, prin pronunţie, prin îmlădierea glasului, printr-un gest, mai cu seamă, prin ochii săi atât de elocvenţi"[12]. Impresionau, atât intensitatea privirii cât şi expresivitatea mâinilor. Se spunea în secolul trecut că cele mai frumoase mâini din Moldova le aveau Nicu Gane şi Millo. Cu „Figura vie, elastică şi punerea ei în mişcare – spune N. Pătraşcu – el a putut nu numai să înfăţişeze minunat tipurile ce voia să le realizeze, dar şi să diferenţieze seria nesfârşită a acestor tipuri"[13]. Un alt cronicar ţine să sublinieze la el „naturalul delicatizat prin artă". Cuvântul „delicatizat" ne trimite la ideea de nuanţat, complex, vizând claritatea, dar cedând emoţiei. Aşa cum descriu contemporanii lui Millo rolul Chiriţei înţelegem ce a adus artistul acestui personaj prin: realismul care nu devenea naturalism, prin comicul care nu se transforma în caricatură, prin vitalitatea ce nu devenea stridentă. Millo a ales travestiul şi pentru că în interiorul personajului putea să improvizeze. Poate de la o seară la alta, de la un spectacol la altul el acumula în personalitatea sa noi trăsături ale acestui portret niciodată încheiat, mereu perfectibil. Aşa se poate explica de ce Millo a ţinut cu obstinaţie la acest personaj şi la acelaşi repertoriu pe care, în pofida celor ce l-au criticat, a continuat să-l joace. Dar faptul că nu a fost doar o obositoare repetiţie o atestă toate cronicile care s-au scris şi toate mărturiile celor ce i-au fost parteneri: „L-am văzut mult – spune A. Romanescu – mi-am format convingerea că bine a făcut că n-a eşit dintr-un anume cerc de roluri; şi totodată cred că întradins n-a făcut aceasta, pentru a-şi păstra originalitatea, devenind mai târziu, în istoria teatrului nostru, un adevărat Molière al Românilor"[14]. Şi ne gândim că asemeni lui Molière, Millo era autor dramatic, interpret, director de trupă şi de teatru.

Cu toate insistenţele lui Millo de a-l convinge pe Alecsandri să continue ciclul Chiriţelor, acesta abandonează personajul cedându-i-l lui Millo. Astfel, personajul trece nu numai din textul dramatic în reprezentaţia scenică a lui Millo, dar şi din piesele lui Alecsandri în cele ale lui Millo. Acest fenomen de transtextualitate, poate unic în literatura noastră, îşi află cu siguranţă explicaţia şi în maniera genială în care Millo a reprezentat personajul, făcâdu-l accesibil şi popular într-un spaţiu de difuzare mult mai vast şi imediat decât cel al unei opere dramatice. Dacă Alecsandri dăduse viaţă personajului Chiriţa, Millo – am putea spune – că l-a făcut să trăiască.

În interiorul aceleiaşi teorii a imitaţiei, Tarde afirmă că: „imitaţiunea" reprezintă un produs individual, iar undele de imitaţie reunindu-se într-o aceiaşi minte, construiesc condiţia „invenţiunii". Astfel, orice creaţie nu reprezintă decât o sinteză nouă a elementelor preexistente. El exemplifică astfel: „locomotiva nu a suprimat diligenţa, ci a absorbit-o pur şi simplu adăugându-i forţa aburului şi iuţeala"[15]. Astfel invenţiunea apare ca o modificare, ca o abatere de la perfecta identitate cu modelul. În cazul reprezentării Cucoanei Chiriţa de către Millo, apare un element nou, modificator al acesteia,

[10] Ulysse de Marsillac, *Cronică teatrală*, apud: Ioan Massoff, *Matei Millo şi timpul său*, Bucureşti f. a. p. 146.

[11] M. Florea, *op. cit.*, p. 204.

[12] *Ibidem*, p. 194.

[13] *Ibidem*, p. 189.

[14] A. Romanescu, *Amintiri*, apud: Ioan Massoff, *op. cit*, p. 357.

[15] G. Trade, *Les lois de l'imitation*, apud: Eugeniu Speranţia, *op. cit*, p. 390.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

creator, o sinteză nouă fondată pe un trecut anterior şi acumulat. Astfel el se încadrează în definiţia pe care Tarde o dă artistului de excepţie, modificator, în sensul că redă într-o formă nouă idei preexistente: „Cel mai genial dintre poeţi sau dintre artişti nu face decât să combine diferit procedee de artă deja cunoscute, ritmuri vechi, şi să dea un timbru personal exprimării sentimentelor vechi de când lumea. Prin aceasta vedem tot ce individul creator datorează societăţii, tot ce înseamnă colaborare socială în creaţia individuală"[16]. Cred că din acest unghi trebuie privită atât creaţia dramatică a lui Alecsandri, cât şi cea a lui Millo, trecerea Chiriţei în travestiul lui Millo şi în opera sa dramatică neînsemnând decât un simptom de actualizare a personajului pe o structură preexistentă. În *Chiriţa la Expoziţia de la Viena*, Millo păstrează de la Alecsandri forma compoziţională – monologul. El actualizează personajul în 1874, punându-l în faţa unei noi contagiuni, a unui nou model de imitaţie cu referinţă directă la demnitarii din timpul lui Carol I. Germanofilia contaminând-o la rându-i, Chiriţa uită cancanul şi începe să valseze: „Că de, boieri dv.! de când ţare e pusă şi expusă pe cale de a se nemţi, de când cei mulţi şi-au şvăbit minţile şi inimile, am vrut să cunosc şi eu nemţia aceia, chiar de la obârşia ei"[17]. Această nouă ipostază a Chiriţei îl amuză pe Alecsandri, care-l felicită pe Millo pentru efectele obţinute cu această „canţonetă comică", încurajându-l să continue itinerarul Chiriţei, deoarece personajul se putea preta la infinite ipostaze comice şi caustice, cu referinţă directă la evenimentele zilei. Astfel, Chiriţa, reapare în Cucoana *Chiriţa în carantină în vagoanele de la Vârciorova*. Am văzut în piesele anterioare cum Chiriţa îl destina pe Guliţă carierei de autor dramatic pentru a o răzbuna de ruşinea ce a păţit-o la teatru, apoi, parcă uitând întâmplarea, o vedem alegându-i cariera de politician: „am fost la Paris de mi-am aşezat plodu la şcoală ca să înveţe politica, pentru că-n ziua de astăzi, la noi, un om ce nu ştie politică, nu plăteşte nici chiar cât jilţul cel stricat care s-a vândut cu daba la Bucureşti pentru plata de impozit"[18]. De astă dată ea revine de la Paris în momentul în care Guliţă, singur, decide să devină terorist, să-i arunce în aer pe toţi cei care-l contrazic. Bineînţeles că nici Chiriţa devenită „mare spătăreasă" nu se lasă mai prejos de odorul ei când ameninţă să arunce în cei ce o pun în carantină cu microbii colecţionaţi de la Paris într-un flacon – „un pas să nu mai faceţi spre mine că arunc pe voi toţi baccilii de aicea şi sunt mai mult de o sută!"[19]. Stia ea bine câtă spaimă genera numai numirea temutului baccil Koh! Dacă terorismul şi microbii cutremurau lumea Cucoanei Chiriţa, nu putem spune nici noi astăzi că aceste probleme ar fi inactuale. Oricum însă, fără a comenta valoarea literară a textelor respective, noi le vedem în perspectiva în care au prins viaţă scenic prin travestiul lui Millo. Întâlnim, în personalitatea sa, travestiul ca mijloc teatral şi travestirea ca modalitate de a ascunde şi de a deghiza o realitate. Ambele metode aparţin histrionului. Talentul său incontestabil s-a aflat în permanenţă la frontiera dintre două lumi. Pentru actori el era Musiu Millo, iar pentru cei aflaţi la guvernare, actorul în faţa căruia trebuiau să se încline: „Nu mai vreau să ştiu de boieri, nici de oameni de seamă, până ce n-au să-şi scoată ţilindrele în faţa me, cu o plecăciune până la pământ"[20], spunea Millo ori de câte ori avea ocazia. Actorul Mincu prinzându-l în flagrant delict cu ploconeli şi temenele în faţa ministrului instrucţiunilor publice, îi reaminteşte deja devenitele celebre sintagme. Millo îşi divulgă travestirea: „Asta a fost aşa, de plan, frate. Nu mai aveam leţcaie în pungă, nici măcar de lipit pe garduri două afişe pentru spectacolul de astă seară. Aşa că mi-am făcut rost de două afişe ambulante: primarul şi prefectul"[21].

Millo, care stăpânea publicul ca nimeni altul, „desfundând mahalalele", aducând la spectacol până şi babele care „şi-au deznodat părăluţele de înmormântare" şi care îşi declara cu insistenţă fidelitatea faţă de acest public larg, schimba titlul pieselor pentru a-l induce în eroare – de fapt el le travestea. Sancţionat cu fluierături pentru aceasta, Millo iese la rampă şi spune: „Şuieraţi, şuieraţi domnilor!

[16] *Ibidem*, p. 391.

[17] Matei Millo, *Cucoana Chiriţa la Expoziţia de la Viena*, apud: M. Florea, *op. cit*, p. 174.

[18] V. Alecsandri, *Cucoana Chiriţa în voiaj*, vol. *Teatru I*, Bucureşti, f. a., p. 53.

[19] Matei Millo, *Cucoana Chiriţa în vagoanele de la Varciorova* în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1986, p. 402.

[20] Miron Radu, *Afişele ambulante*, vol. *Cortina sus*, Bucureşti, 1967, p. 28.

[21] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Puteţi să şuieraţi până mâine, că banii eu vi i-am luat!"[22]. Intervenţia lui a transformat indignarea publicului în bună dispoziţie şi spectacolul a continuat.

Millo a jucat mult teatru pe tema sărăciei sale, el fiind actorul cel mai bine retribuit din epocă, dar aşa cum s-a spus şi cel mai risipitor. Actorii care jucau în trupa sa se plângeau că Musiu Millo uita să-i plătească, sau îi amâna, sau îi consola cu ideea că avându-l partener îşi vor însuşi arta scenică. Nicu Poenaru, tânăr actor în trupa lui, întreabă dacă poate mânca la birt în contul Maestrului – bineînţeles Millo încuviinţează cu generozitate. Dar în momentul primirii notei explodează: „«Ce face?» se supără Millo, «Ce înseamnă asta? Icre tescuite, biftecuri, sardele de Lissa, gervais, mastică de Chio, vinuri vechi? Te-ai pus pe chef Poenarule?» strigă el către actorul care îşi terminase copiosul dejun la o masă lăturalnică. Cu prefăcută smerenie, actorul se apropie de Millo şi îi spune: «Când m-aţi angajat în trupă, m-aţi sfătuit să caut a deprinde de la dvs. cum să joc, cum să mă mişc, cum să mă port. Şi mi-am spus că trebuie să învăţ de la dvs. şi cum să mănânc»"[23]. Această anecdotă teatrală pune în evidenţă travestirea lui Millo în artist sărac, când de fapt el rămăsese ceea ce era în esenţă. Un boier moldovean contaminat de teatru, plin de viaţă şi de inteligenţă, care se adresează maliţios posterităţii: „Cu profund respect, al dvs. Matei Millo, viu sau mort, cum veţi voi".

[22] Miron radu, *Millo fuerat*, în *op. cit.*, p. 87.

[23] *Ibidem*, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MATEI MILLO ŞI MIHAIL PASCALY

de CORINA GUGU

Portretul lui Matei Millo nu poate fi complet în afara relaţiilor sale cu contemporanii. Figura sa nu poate fi despărţită, în primul rând, de cea a lui Mihail Pascaly. Diferiţi ca temperament şi ca stiluri de interpretare – Pascaly era un exponent al şcolii romantice, iar Millo reprezenta şcoala nouă, realistă –, având concepţii diferite în ceea ce priveşte alcătuirea repertoriului – Millo căuta să valorifice dramaturgia naţională prin piese originale, prelucrări sau localizări, în timp ce Pascaly împrumuta foarte multe piese din cele la modă pe scenele teatrelor pariziene –, cei doi artişti au dorit, în fond, deopotrivă, să organizeze mişcarea teatrală românească şi să creeze un teatru naţional capabil să iasă de sub influenţa trupelor străine. Conflictul a izbucnit şi s-a agravat treptat din cauza lipsei de susţinere materială a teatrului din partea oficialităţii, a gravitat în permanenţă în jurul modalităţii acestei organizări, a realizării lor, în ultimă instanţă, ca artişti.

Cei doi actori se întâlnesc pentru prima dată în trupa independentă alcătuită la Bucureşti de Matei Millo împreună cu C. Mihăileanu. Pascaly, care făcuse până atunci parte din trupa lui Costache Caragiale, se apropie de Millo din dorinţa de a-şi îmbunătăţi mijloacele de expresie scenică, Millo reprezentând la acea dată o epocă nouă în arta scenică românească – realismul.

După ce prima concesiune a lui Millo la Teatrul cel Mare (1855–1859) se încheie cu rezultate îngrijorătoare, în stagiunea 1859–1860 conducerea Teatrului Naţional e preluată de C. A. Rosetti, care îi însărcinează pe Millo şi pe Pascaly cu funcţia de director de scenă, „atâta vreme cât ocupaţiile sale îl ţineau afară din teatru"[1]. În această stagiune cei doi actori se întâlnesc pe aceeaşi scenă, câteodată chiar în aceeaşi distribuţie. Jocul de scenă realist al lui Millo, priceperea sa de a lucra cu ansamblul, ca şi pregătirea regizorului Gatineau, venit în 1860 de la Iaşi, reprezintă pentru Pascaly primul contact cu ideile înaintate ale epocii în problemele teatrului.

La începutul celei de-a două concesiuni a lui Millo, în stagiunea 1862–1863, se ivesc divergenţe între acesta şi Mihail Pascaly, divergenţe care declanşează acel lung conflict dintre cei doi mari actori. Întors de curând de la Paris, lui Pascaly i se refuză de către directorul său plata unor drepturi ce i se cuveneau. Soţii Pascaly se retrag la sala Bossel, apoi părăsesc capitala pentru o serie de spectacole la Iaşi. Când revin în Bucureşti, dau publicităţii împreună cu C. Dimitriade broşura *Apel şi protestare* (iunie 1863), prin care se declară împotriva sistemului de antrepriză, fac cunoscută starea de criză a Teatrului Naţional de sub conducerea actorului Matei Millo şi propun alegerea unui comitet care să îndrepte lucrurile prin înfiinţarea unei noi societăţi dramatice. Cei trei semnatari recunosc greaua poziţie a lui Millo: acesta, constrâns de datorii, împrumuturi, scadenţe, creditori, este obligat să-şi „calce conştiinţa" şi să facă uneori din teatru „un simplu punct de speculă"[2]. Pascaly întocmeşte de asemenea un proiect pentru reorganizarea teatrului. Millo răspunde în numele Artiştilor Asociaţi cu broşura *Ilusiuni şi realităţi*, subscriind în principiu la ideea reorganizării teatrului, dar păstrând mai departe

[1] Arh. Stat. Bucureşti, fond T. Naţional, dos. 118/1859, fila 6.

[2] „Reforma" (Bucureşti), 2 iulie 1863.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom 43, p. 77–79, BUCUREŞTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conducerea Teatrului Naţional şi reînnoindu-şi dreptul la concesiune. Pascaly îşi întăreşte protestul cu broşura *Respect adevărului,* având opinia publică de partea sa. Din nefericire, polemica şi conflictul dintre Millo şi Pascaly vor continua până la moartea lui Pascaly, în 1882, în ciuda unor colaborări de scurtă durată.

În stagiunea 1867–1868 concesiunea Teatrului cel Mare le este acordată lui Millo şi Pascally. În iunie 1867 cei doi artişti împreună cu C. Caragiale, Matilda Pascaly şi Eufrosina Popescu publică în „Românul" o scrisoare adresată ministrului de interne, Ion Brătianu, scrisoare în care roagă autoritatea să sprijine mai substanţial teatrul ajuns într-o stare jalnică. În acest an actorii iniţiază prima lor acţiune comună tinzând la consolidarea teatrului prin adunarea tuturor forţelor actoriceşti în jurul Teatrului Naţional. Practic, direcţia Millo-Pascaly durează o singură stagiune în care-i sunt acordate 40 de zile din cele 80 câte erau hărăzite teatrului românesc. Trupa este destul de redusă la număr, întrucât guvernul nu acordă subvenţie. Importantă este însă colaborarea celor doi actori în câteva spectacole ca *Drum de fier* de Alecsandri, *Coliba lui Moş Tom* sau *Sclavia*, ca şi într-un spectacol cu caracter obştesc în care se reprezintă *Chiriţa la Iaşi,* dar şi *Mihail Bravul după bătălia de la Călugăreni,* tablou naţional după Bolintineanu. Dar direcţia Millo-Pascaly n-a putut îndrepta situaţia financiară dezastruoasă, iar din punct de vedere artistic s-a dovedit sub aşteptări, deoarece fiecare şi-a impus în repertoriu bucăţile de rezistenţă mai vechi în dauna realizării ansamblului şi a folosirii întregului potenţial al trupei. În primăvara lui 1868 asociaţia Millo-Pascaly se desface. Şi chiar dacă în următoarele două stagiuni vor apărea din nou pe aceeaşi scenă, dar în ansambluri diferite, aceasta se datorează în exclusivitate directorului general Gr. Bengescu, care împreună cu Comitetul General al Teatrelor preia administraţia teatrului şi-i cheamă printr-un proiect de lege, în aceeaşi formaţie, pe toţi actorii importanţi ai scenei naţionale.

Vecinătatea aceasta artistică n-a avut însă darul să netezească drumurile. Niciodată mai mult ca acum dorinţa de prioritate n-a fost mai acută, nicicând presa n-a adăpostit pe o perioadă mai lungă atacuri susţinute cu atâta consecvenţă. Disputa dintre Millo şi Pascaly se continuă în coloanele ziarului „Perseverenţa" aproape număr de număr, începând de la 5 noiembrie 1868 până la 3 ianuarie 1869 (atacul e deschis de Millo împotriva regimului preferenţial acordat de către Comitetul General al Teatrelor repertoriului lui Pascaly).

În 1871 lui Pascaly i se oferă concesiunea Teatrului Naţional. În acest timp susţinătorii lui Millo iniţiază în presă atacuri împotriva concesiunii, critică violent noua politică teatrală. Dorind să colaboreze cu toţi marii artişti ai ţării şi să pună capăt vechilor neînţelegeri cu Millo, Pascaly solicită sprijinul marelui actor la fiecare început de stagiune. Millo rămâne mai departe pe poziţie în cadrul trupei Artiştilor Asociaţi de la Bossel. Trei ani mai târziu, în momentul în care contractul lui Pascaly ia sfârşit, sala Teatrului cel Mare se oferă, datorită intervenţiei lui V. Alecsandri, pentru stagiunea 1874–1875, Societăţii Dramatice dirijată de Matei Millo. Pascaly trece la Circul Shur, publicând în presă proteste împotriva asociaţiei lui Millo.

În februarie 1877 este instalat în funcţia de director al teatrelor Ion Ghica. La scurt timp este aprobată de Parlament legea pentru constituirea Societătii dramatice a actorilor. Matei Millo dă cel dintâi o declaraţie de angajare la 19 iulie 1877. Repetiţiile pentru stagiunea 1877–1878 încep la 26 august, iar cinci zile mai târziu e admis în Societatea dramatică Mihail Pascaly, având şi funcţia de director de scenă. Millo se simte îngrădit odată cu intrarea lui Pascaly în Societatea Dramatică şi, de aceea, rămâne mai mult timp la Iaşi, unde joacă cu mare succes piese din vechiul repertoriu în folosul răniţilor de război. Millo reintră în rândul societarilor Teatrului Naţional din Bucureşti abia la 25 august 1878, de la 7 septembrie fiind şi director de scenă. Este cazul să fie amintit aici protestul lui Pascaly împotriva celor care încercau să explice retragerea sa din Societatea Dramatică în 1878 ca o reacţie faţă de venirea lui Millo în cadrul societăţii. Pascaly publică în presă următoarea declaraţie: „Sunt fericit de apariţiunea d-lui Millo pe scena teatrului... sunt fericit de a fi astăzi în relaţiunile cele mai cordiale şi ca om şi ca artist cu domnul Millo..."[3].

[3] „Timpul", 12 septembrie 1878.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cei doi mari actori mai colaborează pentru scurt timp în stagiunea 1881–1882, când Millo interpretează rolul marchizului de Montefiore din piesa *Don Cezar de Bazan,* în care rolul titular era susţinut de Pascaly.

La 30 septembrie 1882, Mihail Pascaly, bolnav de plămâni, încetează din viaţă. Millo n-a participat la înmormântarea lui Pascaly, dar a trimis fiilor acestuia o telegramă de condoleanţe în care recunoaşte meritele lui Pascaly: „Respectul şi afecţiunea amicilor, a colegilor, a admiratorilor săi să fie o uşurare pentru durerea voastră. El vă lasă o moştenire mai frumoasă decât toate averile lumii, un nume glorios, respectat şi iubit. Fiţi mândri!"[4].

Afirmarea acestui fapt de către chiar „rivalul" lui Pascaly este cel mai concludent indiciu că aceşti doi mari artişti nu s-au situat pe poziţii contradictorii, că între ei nu a existat o opoziţie de principii, ci o neînţelegere provocată de lipsurile materiale.

Împreună cu Matei Millo, incomparabilul actor comic al teatrului românesc, „actorul dramatic" Mihail Pascaly întregeşte portretul acestei instituţii, alătură interpretării pline de naturaleţe accentele avântate ale jocului romantic, adaugă satirei prezentului viziunea epocilor trecute şi perspectiva transfigurată a viitorului.

Istoria teatrului nostru consemnează într-o viziune unitară importanţa acestor doi mari artişti în evoluţia artei scenice româneşti.

[4] „Românul", 5 octombrie 1882.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EDITAREA OPEREI DRAMATICE A LUI MATEI MILLO

de ANDREI NESTORESCU

Cunoaşterea operei dramatice a lui Matei Millo, la o sută de ani de la moartea autorului ei, se arată a fi *incompletă* sub raport documentar, îndeosebi al evaluării cuprinsului ei real, şi *aproximativă* din punctul de vedere al interpretării ei critice, cu precădere al stabilirii adevăratei ei valori literare. Aceasta deoarece, ca şi în cazul altor mari oameni de teatru din epocă, deopotrivă actori-conducători de trupă şi dramaturgi – Costache şi Iorgu Caragiali, Mihail Pascaly – şi în cazul lui Matei Millo, cel mai renumit dintre aceştia, istoriografia literară a amânat investigaţiile de profunzime iar editorii, în special ei, nu s-au preocupat de restituirea ştiinţifică a textelor, majoritatea rămase în manuscris. Gloria scenică, indiscutabilă, promovarea eficientă a limbii şi literaturii dramatice naţionale şi pionieratul, cu accente eroice, în arta spectacolului, insistent evocate, au lăsat în umbră propria lor creaţie literar-dramatică, înţeleasă cel mai adesea, de către cercetători, doar ca un efort normal, ca oricare altul, pentru îmbogăţirea şi stabilitatea repertoriului. Strălucite personalităţi ale teatrului românesc, veritabili „giganţi" în opinia unor specialişti, dar scriitori, trebuie s-o recunoaştem, de raftul al doilea sau chiar al treilea, ei nu s-au bucurat, paradoxal, nici măcar de postumitatea confraţilor lor de destin literar, destul de mulţi dintre aceştia, nu o dată şi dramaturgi, beneficiind, în momentul de faţă, de o exegeză şi o editare adecvate interesului nostru unanim pentru clasici. Examinarea situaţiei concrete a operei autorului comemorat astăzi ne poate oferi o cheie de explicare a acestui fapt istorico-literar cel puţin curios.

Matei Millo este unul din cei mai *importanţi* dramaturgi români din secolul al XIX-lea. Mă grăbesc să precizez că, în acest context, „important" nu e sinonim nici cu „mare", nici cu „valoros", nici cu „celebru". Indiferent de ce conotaţii va fi putut să aibă în epocă, în plin triumf al carierei artistice a lui Millo, cuvântul îl circumscriu acum ariei: „semnificativ", „simptomatic", „reprezentativ". Teatrul lui Matei Millo e *important* pentru că defineşte exact o *etapă* a istoriei literaturii dramatice, ilustrează perfect o *mentalitate* literar-artistică şi desenează apăsat *modelul* piesei de teatru româneşti din veacul trecut, etalon a cărui depăşire programatică a însemnat „revoluţiile" Hasdeu, Alecsandri (de după 1880), Caragiale şi Delavrancea. Istoria literaturii se cuvine să-l consemneze, să-l *ratifice* la acest nivel: de *fenomen de referinţă*. Millo a oferit publicului larg românesc teatrul pe care îl dorea şi, o bună perioadă de timp, aproape singurul pe care îl aprecia. Familiarului operei sale îi apare cât se poate de limpede că nu lipsa talentului l-a împiedicat pe autorul *Babei Hârca* să devină un dramaturg consacrat, de recunoscută valoare, ci, cu siguranţă, supunerea sa totală, deliberată, la cerinţele ingrate ale spectaolului de succes. Ca actor, ca director de trupă şi de teatru şi, în consecinţă, şi ca autor dramatic, Millo a fost toată viaţa *terorizat* de rigorile stagiunii în curs de desfăşurare, de imperativele proximului spectacol. Piesele sale erau scrise nu la moşie, în vreun Mirceşti oarecare, în tihnă şi bunăstare, pentru a dărui, cu nobilă generozitate, spectatorilor şi (*nota bene!*) cititorilor, texte originale, ingenios structurate, îndelung elaborate şi minuţios cizelate, ci în cabine şi în camere de hotel, de azi pe mâine, pentru a fi imediat reprezentate, modificate fiind, nu rareori, în funcţie de reacţia de moment a publicului. Iar personajul

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom 43, p. 81–83, BUCUREŞTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

principal era conturat întotdeauna în aşa fel încât să-i permită autorului un cât mai complex şi mai de efect recital actoricesc. Când repertoriul naţional ori cel occidental deveneau, din varii motive, insuficiente, Millo îşi scria singur piesele de care avea nevoie ca să-şi pună în lumină calitaţile şi să atragă publicul. Aşa se explică, cred, şi *prolificitatea* sa remarcabilă, în pofida multiplelor sale ocupaţii, de-a dreptul epuizante. A făcut traduceri propriu-zise, a tălmăcit „liber", a prelucrat, a adaptat, a localizat, în sfârşit a compus piese originale. Numărul lucrărilor dramatice care i-au purtat cu certitudine semnătura este de peste 30, toate fiind *jucate* – în funcţie de conjunctură: o singură dată, de câteva ori într-o stagiune, sau de nenumărate ori, stagiuni de-a rândul.

Neimpunerea ca important dramaturg a lui Matei Millo în conştiinţa publică, în ultima sută de ani, se datorează, neîndoielnic, şi restrânsei circulaţii a operei sale. După cum bine se ştie, el a publicat numai 4 piese, e drept, exclusiv originale: *Un poet romantic* (în 1850, cu o a doua ediţie în 1896), *Baba Hârca* (în 1851), *Apele de la Văcăreşti* (în 1872) şi *Chiriţa la Expoziţia de la Viena* (în 1873). Câteva, adică, din titlurile care i-au creat şi i-au întreţinut faima de mare actor. Alte piese însă, în special comedii satirice, pamflete politice şi canţonete comice, care au înregistrat de asemenea mari succese în teatrul românesc din secolul al XIX-lea, au rămas în manuscris – într-o sumedenie de manuscrise, olografe sau copii, cercetate, evident, de studioşii vieţii şi operei sale (Ioan Massoff, Mihai Vasiliu, N. Barbu, Maria Frunză, Mihai Florea), care au şi emis judecăţi de valoare corecte pe baza lor, dar niciodată publicate altfel decât fragmentar, prin citate. Desigur, nu e momentul, acum, să încerc să inventariez motivele, obiective sau subiective, pentru care Millo, scriind atât de mult, a publicat atât de puţin. Principalul motiv trebuie să fi fost, dupa opinia mea, acela de a nu face cunoscute, prin tipărire şi în versiuni definitive, *non varietur,* textele pe care le interpreta stagiune după stagiune, cu atâta succes, şi pe care le prefăcea adesea, adaptându-le împrejurărilor social-politice ori ale vieţii teatrale curente. Până în 1956, nici una din piesele lui Millo nu a fost editată sau reeditată. Aceasta, cu toate că, în manuscrisele de la B.A.R., de care aminteam mai înainte, s-au păstrat: 1. *Sărbare ostăşească* (1834); 2. *Însurăţeii sau Boierul supt mască de ţăran* (1846); 3. *Nişcorescu sau Lista fruntaşilor* (1848); 4. *Tuzu Calicul sau Cerşetorul orb* (1850); 5. *Jianul, căpitan de haiduci* (în colaborare cu I. Anestin, 1856); 6. *Prăpăstiele Bucureştilor* (1858); 7. *Spoielile Bucureştilor* (1863); 8. *Paraponisitul pus în slujbă* (1870); 9. *Haine vechi, zdrenţe politice* (1876); 10. *Millo mort, Millo viu* (1876); 11. *Influenza* (1890); 12. *Cucoana Chiriţa la carantină în vagoanele de la Vârciorova* (1893). Aşadar, 12 piese – nu mă refer la altele, cu paternitate discutabilă, precum *Zanistia* sau *Cuconiţa doarme*, de exemplu –, 12 piese inegale ca întindere şi ca substanţă artistică, dar care, împreună cu celelalte 4, configurează specificul artei literar-dramatice a lui Matei Millo: în plan general-conceptual – valoare documentară certă, viziune realistă, cu tonuri critice, asupra prezentului, autenticitate a relaţiilor interumane şi sociale; în plan compoziţional-stilistic – cultivarea comicului de situaţii şi de limbaj, intrigă abilă, deşi convenţională, personaje expresiv individualizate, dialog spontan şi cursiv. Suficiente argumente, de bună seamă, pentru ca aceste 16 piese să fie valorizate în primul rând prin editare ştiinţifică, singura modalitate viabilă de introducere a lor în circuitul uzual al patrimoniului dramatic naţional, cu toate consecinţele de ordin axiologic şi practic care decurg dintr-un asemenea statut.

Ideea alcatuirii unei noi ediţii a teatrului lui Matei Millo m-a urmărit încă din anul 1981, când am publicat în „Revista de istorie şi teorie literară", suprins că nu fusese încă tipărită, deoarece cumula câteva importante însemne de pionierat cultural, prima încercare dramatică a autorului, *Sărbare ostăşască,* scrisă şi jucată în 1834, la Iaşi, cu prilejul zilei onomastice a noului domn al Moldovei, Mihail Sturdza. Am observat, atunci, că din ansamblul textelor lui Millo destinate scenei fuseseră reeditate doar *Un poet romantic* şi *Baba Hârca* şi tipărită pentru prima dată numai *Însurăţeii* – toate în volumul binecunoscut *Primii noştri dramaturgi* din 1955. Categoric, absolut neîndestulător faţă de realitatea acelui ansamblu. Astfel că, până la includerea, tardivă, a ediţiei în planul de cercetare al Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", am considerat necesar s-o anunţ şi s-o pregătesc prin restituirea periodică, după posibilităţi, a câtorva dintre titlurile sigure ale sumarului: *Paraponisitul pus în slujbă* (în „Limbă şi literatură", 1982), *Prăpăstiele Bucureştilor* şi *Cucoana Chiriţa la carantină*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în vagoanele de la Vârciorova (în vol. *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea,* Ed. Minerva, 1986), *Haine vechi, zdrenţe politice* (în „Revista de istorie şi teorie literară", 1987), *Millo mort, Millo viu* (în „Revista de istorie şi teorie literară", 1994). În concluzie, sub o formă sau alta, am reuşit să editez 6 dintre piesele ramase în manuscris ale lui Millo. Acestea 6, celelalte 6, inedite, împreună cu cele 4 apărute în timpul vieţii autorului sunt cele 16 care formează cuprinsul volumului: Matei Millo, *TEATRU,* definitivat la sfârşitul anului 1994 împreună cu colega Liliana Botez şi predat, la cerere, Editurii „Ştiinţa" a Academiei din Chişinău, dar încă neimprimat din lipsă de fonduri. Speranţa mea fusese, desigur, ca în anul comemorării morţii lui Millo, ca un act de recunoştinţă pentru marile sale merite, inclusiv scriitoriceşti, volumul să se afle în librării. Structura lui – *studiu introductiv, notă asupra ediţiei* (cu descrierea manuscriselor), *textele* propriu-zise, *note şi comentarii, variante, indice de nume, glosar,* o *anexă* (cu titlurile şi data compunerii tuturor lucrărilor dramatice, indiferent de natura lor) – avea menirea să ofere dramaturgiei lui Millo posibilitatea încadrării ei într-o nouă, mai clară perspectivă istorico-literară şi estetică. Fără a intra în detalii cu privire la soluţiile adoptate în organizarea materiei, aş vrea să precizez doar două dintre opţiuni; prima: piesele sunt înşiruite în *ordine cronologică,* după data redactării, pentru a se putea urmări mai uşor evoluţia tematicii şi scriiturii; a doua, o consecinţă a celeilalte: renunţarea la compatimentarea în lucrări *antume* şi lucrări *postume,* ca şi în aceea în *scrieri originale* şi *prelucrări, localizări* sau *adaptări.* (Fiind reprezentate, toate piesele lui Millo sunt într-un anume sens *antume,* nu doar cele 4 publicate de el însuşi. Cât priveşte graniţa dintre piesele proprii şi cele cu o altă paternitate la origine, ea este trecută, cu *ingenuitate* aş zice, şi într-o parte şi în cealaltă, în condiţiile în care noţiunile de proprietate literară şi de respectare a literei textului nu erau încă pe deplin însuşite. Le unifică însă şi le dă savoare meşteşugul dramaturgic de necontestat al scriitorului, care îşi pune deopotrivă pecetea pe toate textele destinate reprezentării, fără deosebire de specificul lor, cu scopul precis de a obţine maximum de efecte scenice).

Într-un moment greu al vieţii sale, în 1876, când era suferind şi avea mari neplăceri financiare, Matei Millo a scris o „comedie într-un act de ocaziune" care a fost reprezentată la 29 aprilie pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. Înainte de a fi o opera literară – o comedie amară, cu un ton total diferit de celelalte comedii ale dramaturgului –, piesa este un excepţional document existenţial. De o autenticitate tulburătoare, confirmată de tot ce se poate citi printre rânduri: disperare, umilinţă, orgoliu rănit, resemnare, mimarea conjuncturală a speranţei. Compoziţia aceasta, în care autobiografia înlocuieşte ficţiunea, cu rolul de a construi imaginea demnităţii artistului la bătrâneţe, este improvizată pe canavaua unui paradox, care transpare şi în titlu: *Millo mort, Millo viu.* Înduioşându-se de sine însuşi, urmărind să-şi înduioşeze şi contemporanii, Millo s-a închipuit mort ca să învie în final şi să afirme: „... nu voi să mor până nu voi îndeplini... misiunea ce mi-am impus – reorganizarea teatrului român pe bazele unei adevărate instituţii naţionale". La un veac de la sfârşitul său real, care a însemnat totodată intrarea definitivă în legendă, reuniunea omagială din 22 septembrie 1996, din sala Teatrului Naţional, mărturiseşte o dată mai mult convingerea noastră unanimă că Matei Millo şi-a ţinut cu prisosinţă promisiunea, binemeritând de la urmaşi dreapta cinstire cuvenită celor aleşi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GRAMATICI ALE MUZICII BIZANTINE (II)

ERMINIA LUI PLOUSIADINOS

PREFAȚĂ

Există o hermeneutică a muzicii bizantine, în sensul ei propriu – de înțelegere și interpretare a textelor vechi, a semnelor specifice ca elemente simbolice ale acestei culturi, ce a străbătut veacurile până în zilele noastre. Este știut faptul că nu putem pătrunde în conținutul atât de complex al acestei arte fără a cunoaște și interpreta sensul exact al semiografiei neumatice, al grafiei și „lucrării" semnelor specifice. Or datorită acestei discipline, hermeneutica – pe care o vom considera la un moment dat ca pe o adevărată artă – putem stabili anumite reguli ce ne vor îndrepta pașii spre o cât mai justă înțelegere și interpretare a textelor vechi de muzică bizantină. Înșiși cei vechi simțeau nevoia de a elabora diferite metode de teoretizare a acestei arte, de investigare, înțelegere și interpretare cât mai corectă a muzicii create de ei și de alți compozitori ai epocii.

Două ar fi căile de acces în acest domeniu specific: *gramaticile muzicale*, mai mari sau mai mici, care păstrează semiografia și regulile ei de interpretare, și *tradiția orală*, datorită căreia aceste reguli sunt explicate mai pe larg, complementar, de către maiștri și transmise astfel din generație în generație. Uneori socotim că pe primul loc ar trebui să așezăm tradiția orală, deoarece gramaticile, după cum știm, nu oferă totdeauna calea sigură, completă și lămuritoare de înțelegere a fenomenelor teoretice. Se simțea deci nevoia – situație pe care o încercăm și noi astăzi – de a avea un îndrumător, un maistru care să completeze oral metoda de cercetare și interpretare a domeniului teoretic și chiar practic. Această tradiție este destul de relativă însă, din moment ce arta muzicii bizantine a trecut prin cel puțin cinci transformări radicale, prin cinci reforme structurale. De aceea socotim că tradiția ar putea opera cel mult la al cincilea stadiu de evoluție a acestei muzici, la așa numita de noi muzică chrysanthică, ce se practică de aproape două secole în biserica noastră ortodoxă.

Pentru a înțelege și interpreta deci vechea muzică bizantină și de tradiție bizantină nu ne rămân accesibile decât gramaticile muzicale, mai vechi și mai noi, mai mari sau mai mici, mai complete sau mai puțin cuprinzătoare. Ele își au caracteristicile lor, structura și metoda de expunere fiind variabile, de la epocă la epocă, de la autor la autor, de la manuscris la manuscris. De regulă, gramaticile prefațează un codice, fiind scrise pe primele file, fapt ce le expune adesea unor degradări, deoarece începutul și sfârșitul unui manuscris sunt cele mai supuse distrugerii vremurilor.

În general, gramaticile sunt cunoscute sub diferite denumiri:

– Gramatică (Γραμματικὴ μουσική)
– Introducere (Εἰσαγωγή)
– Propedie (Προπαιδεία τῆς ἐκκληοιαοτικῆς μουοικῆς)

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom. 43, p. 85–130, BUCUREȘTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– Didascalie (Διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης)
– Papadichie (Παπαδικὴ τέχνη)
– Erminie (Ἑρμηνεία)

Cele mai numeroase gramatici nu au un titlu, în schimb poartă în frontispiciu o formulă generalizată: Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης...Ἀρχή, μέση, τέλος. Sau o alta simplificată: Ση μάδια τῆς ψαλτικῆς τέχνης.

La începutul secolului al XIX-lea, odată cu introducerea muzicii chrysanthice în practica liturgică a bisericii ortodoxe, apare un alt tip de gramatică, *Theoreticonul*, care oferă cercetătorilor o teorie mai precisă, mai lămuritoare, astfel încât orizontul cunoaşterii se lărgeşte cu atât mai mult cu cât tradiţia orală devine la rându-i mai operativă, mai eficace. Pentru ilustrare ar trebui să menţionăm aici câteva lucrări teoretice de referinţă pentru această muzică: *Theoreticonul* lui Macarios Ieromonahul (tipărit la Viena în anul 1823), Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς de Chrysanthos de Madit (Trieste, 1832), *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, lucrare de mare interes a lui Anton Pann (Bucureşti, 1845) etc., toate fiind tipărite şi intrate astfel într-o circulaţie mult mai largă, spre folosul elevilor şi psalţilor, în mânăstiri şi biserici de mir.

Micile gramatici muzicale, ce se referă la vechea muzică bizantină (secolele XII-XVIII), sunt cele mai numeroase, fiind păstrate în diferite codice. În fondul românesc de vechi manuscrise muzicale am identificat peste 70 de astfel de compendii teoretice, de diverse dimensiuni şi structuri. Lorenzo Tardo Ieromonaco, în cunoscuta sa lucrare *L'antica melurgia bizantina*[1], împarte aceste gramatici în cinci tipuri, exemplificând fiecare tip prin reproducerea unor texte adecvate.

I. Primul tip ar cuprinde o simplă expunere a semnelor ascendente, descendente şi combinate, a semnelor cheironomice şi a ehurilor, fără explicarea semnificaţiei lor. Pentru acest tip, Lorenzo Tardo recomandă *Propedia* din Cod. Barberin. gr. 300 (secolul al XV-lea), din Biblioteca Apostolica Vaticana.

II. Al doilea tip ar conţine mai multe noţiuni elementare, enunţate de obicei prin cunoscuta metodă a întrebării şi răspunsului, cu formulări uneori destul de naive. Codicele Vatic. gr. 872 (secolul al XIV-lea) s-ar încadra în structura acestui al doilea tip de gramatică.

III. Cel de al treilea tip ar conţine o expunere mai lămuritoare a întregii nomenclaturi semiografice, cu grafia corespunzătoare, cu exerciţii practice de parallaghie. Codicele Vatic. gr. 791 (secolele XVI-XVII) ar corespunde întocmai acestei structuri gramaticale.

IV. În cel de al patrulea tip s-ar încadra acele gramatici care au structura unor expuneri mai savante şi în care este realizată o sinteză scolastică a numeroaselor noţiuni ale melurgiei; aici sunt prezentate concepţiile diferitelor şcoli, autorii încercând să elucideze unele puncte de vedere contradictorii. Ca exemplificare, Lorenzo Tardo propune celebra lucrare teoretică a ieromonahului Gabriel (secolul al XV-lea), pe care o reproduce după Codicele 610 din Marea Lavră de la Muntele Athos (un manuscris din secolul al XVI-lea); sau Erminia lui Manuel Chrysaphes (secolul al XV-lea), transcrisă după Ms. 1 656 din Marea Lavră de la Muntele Athos. În această categorie am putea încadra şi „Erminia preaînvăţatului preot Ioannes Plousiadinos" (de care ne vom ocupa în continuare), scrisă către sfârşitul secolului al XV-lea.

V. Al cincilea tip ar concentra acele expuneri alegorice privitoare la semiografia şi la formele melurgice, cum ar fi, de exemplu, textul hermeneutic al „înţeleptului" Michail Vlemidos, reprodus de Lorenzo Tardo din Codicele 310 din Mânăstirea Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai, un *Stihirar* din anul 1365.

Propediile simple, cum ar fi aceea din Ms. 12/Leipzig, sau aceea din Ms. I-26/Iaşi, editate de noi în ediţii facsimilate, cuprind în mod obişnuit următoarele chestiuni:

– Grafia şi nomenclatura semnelor diastematice (ale acelor semne care indică intervalele).
– Cadrul sinoptic al semnelor ascendente, descendente şi combinate (numite *somata* şi *pnevmata*).
– Grafia şi nomenclatura marilor „arghii" (semnele care se raportează la structura ritmică a cântărilor, a monodiei).
– Grafia şi nomenclatura semnelor chironomice.

[1] Lorenzo Tardo Ieromonaco, *L'antica melurgia bizantina*. Grottaferrata, 1938, p. 145 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

– Denumirea ehurilor şi grafia mărturiilor respective.
– Ftoralele ehurilor.
– Exerciţii de intonare a celor patru ehuri autentice şi ale celor patru plagale.
– Exerciţii de parallaghie.
– Unele gramatici au în final cântări corespunzătoare nivelului la care se situează conţinutul şi structura lor, precum şi aşa-numitele solfegii mai dezvoltate, cum ar fi Solfegiul cheironomic al lui Koukouzeles: Σημάδια συντεθέντα παρὰ κὺρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουξέλη καὶ Μαΐστορος, ἔντεχνον ὀκτάηχον – aşa cum putem observa în Ms. I-26/Iaşi, un *Antologhion* scris de Antonie Ieromonahul de la Putna în anul 1545. Altele au în final „copacul" sau „roţile" parallaghiei, ale lui Ioannes Koukouzeles sau ale lui Ioannes Plousiadinos. Teoriei îi urmează în mod obligatoriu partea practică, care constă dintr-un număr variabil de cântări de la Vecernie, Utrenie şi Liturghie.

Acest gen de lucrare se numeşte de obicei *Papadichie* (Παπαδική). Ea reprezintă, după cum precizează Gr. Stathis[2], „cea mai importantă carte a tehnicii psaltice în general şi a cântării stilului papadic în special". Într-o *Papadichie* se găsesc adunate cântări papadice de la Vecernie, Utrenie şi Liturghie, ca şi alte cântări specifice altor oficii (a psalmului 118, „Amomos"). Alcătuirea *Papadichiei*, în forma în care a circulat ea, este creaţia muzicienilor de la sfârşitul secolului al XIII-lea şi începutul celui de al XIV-lea. Cea mai veche *Papadichie*, precizează Gr. Stathis, se păstrează în Biblioteca Naţională din Atena (Ms. 2 458), „alcătuită de Ioannes Koukouzeles". În mod obligatoriu însă, o *Papadichie*, la începutul ei, trebuie să cuprindă şi o expunere teoretică – mai mare sau mai mică, mai completă sau mai sumară – a artei psaltice, cu o culegere de exerciţii practice de învăţare a ehurilor, creaţii ale diferiţilor autori, cu adăugirea lucrărilor teoretice, cu tabelele şi canoanele, cu roţile şi copacul parallaghiei, „a celei mai grele parallaghii de Koukouzeles" şi „a celei mai savante (iscusite) parallaghii de Ioannes Plousiadinos".

O evidentă preocupare asupra noţiunii de *Papadichie* a arătat-o George Breazul[3], care a făcut precizări pertinente privind structura gramaticilor muzicale notate în manuscrise muzicale vechi. Consideraţiile sale, publicate încă din anii 1942-1943, se referă la manuscrise româneşti, muzicianul român facând distincţie între noţiunea de *Papadichie*, ca titlu de codice, şi aceea de stil de cântare.

Micile gramatici muzicale au început a fi consemnate în manuscrise de prin secolul al XIV-lea, odată cu statornicirea notaţiei neo-bizantine (sau cucuzeliene), ele înmulţindu-se şi amplificându-se în conţinut şi structură până a lua forma de „erminii", prin secolul al XV-lea. *Erminia* este structura gramaticală – teoretic şi estetic dezvoltată – ce se încadrează numai în ultimele două categorii (a IV-a şi a V-a), trecând drept cea mai savantă formă de prezentare a teoriei muzicii bizantine. Teoria consemnată în aceste structuri gramaticale s-a transmis, într-un adevărat spirit tradiţional, până către sfârşitul secolului al XVIII-lea. Iar dacă vom considera tabelele cu semiografia ecfonetică, apărute în manuscrise din secolele XI-XIII[4], ca fragmente primitive ale unor structuri gramaticale incipiente, trebuie să acceptăm ideea că preocupările psalţilor în legătură cu teoretizarea muzicii bizantine sunt destul de vechi, ele începând a se concretiza chiar din perioada „copilăriei" acestei muzici.

Patru ar fi caracteristicile mai importante ale acestor mici gramatici, ce se cer observate cu toată atenţia:

1. Omogenitatea conţinutului, copiştii preluând textul teoretic într-un sever spirit tradiţional, aşa cum l-au primit ei prin manuscrise anterioare. Modificările sau adaosurile care apar în unele codice nu sunt esenţiale, ele raportându-se mai degrabă la cantitatea informaţiei şi nu la calitatea ei.

[2] Gr. Stathis, *Les manuscrits de musique byzantine – Mont Athos*. Athèmes, 1975 (vol. I), 1976 (vol. II). (Vezi p. 21, Introducerea)-(ΤΑ ΧΕΙΡΟΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ – ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ – ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ... ΥΠΟ ΓΡ. Θ.ΣΤΑΘΗ = ΤΟΜΟΣ Α'– ΑΘΗΝΑΙ, 1975 – φύλλον κά – Εἰσαγωγή) – ΤΟΜΟΣ Β' – ΑΘΗΝΑΙ, 1976).

[3] George Breazul, *Învăţământul muzical în Principatele Româneşti – De la primele începuturi şi până la sfârşitul secolului XVIII*, apărut în: „Anuarul Conservatorului de muzică şi artă dramatică din Bucureşti, 1941-1942", sub îngrijirea lui Mihail Jora, Bucureşti, 1943. Studiul a fost din nou publicat în: George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti, vol. II*, sub îngrijirea şi prefaţa lui Gheorghe Firca. Bucureşti, 1970 (p. 37-69).

[4] *Cod. Leimon. 38*, f. 318 (secolele XI-XII); *Cod. Sinait. 217*, f. 2 (secolele XI-XII); *Cod. Sinait. 8*, f. 303 (secolele XI-XII).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2. Puţinătatea informaţiei pe care o vehiculează aceste gramatici este evidentă, spiritul lacunar le este caracteristic. Pentru înţelegerea şi interpretarea cât mai exactă a vechii muzici bizantine ar fi fost necesare unele formulări suplimentare şi ceva mai concrete, mai cu seamă asupra calităţii intervalelor, fapt ce ar fi uşurat determinarea mai stabilă a modurilor, a scărilor, a desfăşurării monodiei înseşi; de asemenea, tot atât de lacunare sunt şi precizările referitoare la structura ritmică a monodiei. Toate acestea au dat naştere la interpretări confuze, contradictorii, care n-au putut fi puse de acord nici astăzi, după mai bine de un secol şi jumătate de cercetare internaţională.

3. La fel de lacunar este şi capitolul sau partea care se referă la cheironomie, a cărei grafie şi nomenclatură sunt totuşi destul de omogene şi stabile; incertitudinea provine din stabilirea semnificaţiei acestei cheironomii, care totalizează peste 35 de semne cheironomice. Doar la câteva din ele s-a putut stabili o interpretare credibilă, majoritatea rămânând într-un anonimat indescifrabil.

4. Anonimatul în care au circulat aceste gramatici. În afara unor lucrări mai mari, al căror autor a putut fi identificat, micile gramatici au circulat, secole de-a rândul, fără identitate; de unde vin ele şi cine le-a zămislit rămân întrebări fără de răspuns.

◊

Încă din anul 1983 am luat iniţiativa traducerii în limba română a unor gramatici muzicale cu un conţinut mai variat, urmând a le publica într-un volum al colecţiei „Izvoare ale muzicii româneşti". În acest proiect am propus traducerea din limba greacă a cinci gramatici, care au în cuprinsul lor noţiuni şi formulări teoretice cât mai variate, necesare înţelegerii corecte a muzicii vechi bizantine. Respectivele lucrări se păstrează în manuscrisele următoare:

1. *Ms. Barb. gr. 300/B.A. Vaticana (f. 2-15)* – o *Propedie* din secolul al XV-lea, scrisă de un autor anonim; fiind una dintre cele mai vechi lucrări de acest gen – transcrisă şi de Lorenzo Tardo în *L'antica melurgia bizantina*[5] şi citată ca exemplu lămuritor pentru formarea churilor mediane de Ioan D. Petrescu în lucrările sale[6], am socotit necesar ca prin ea să exemplificăm şi primul tip de gramatică în clasificarea lui Lorenzo Tardo[7].

2. *Ms. gr. 923/BAR (f. 42-58)* – o *Erminie* a muzicii bizantine scrisă de Ioannes Plousiadinos în secolul al XV-lea.

3. *Ms. gr. III-88/BCU-Iaşi (f. 2-13v)* – Semnele artei muzicale – o *Propedie* din secolul al XVIII-lea, scrisă de ierodiaconul Laurentios în anul 1710.

4. *Ms. gr. 923/BAR (f. 2-20v)* – o *Introducere în arta muzicii*, scrisă de Kyrillos arhiereul din Marmarinos în secolul al XVIII-lea.

5. *Ms. gr. 850/BAR (f. 3-18)* – Reguli pentru schimbarea scărilor în muzica psaltică, scrise de Georgios Lesbios în anul 1819.

Fiecare din aceste lucrări prezintă interes, aducând elemente specifice în cercetarea muzicii bizantine şi de tradiţie bizantină. Ideea transcrierii, clasificării şi traducerii unor gramatici muzicale ne-a fost sugerată şi de lucrarea lui Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, în care cunoscutul bizantinolog a transcris textul grecesc la şase gramatici importante, fără însă a le traduce într-o limbă de circulaţie mai largă. Iar nevoia de cunoaştere a vechii teorii i-a determinat şi pe unii cercetători ai Academiei de Ştiinţe a Austriei, care au transcris şi tradus textul grecesc al unor celebre lucrări teoretice scrise de Manuel Chrysaphes[8] şi Gabriel Ieromonahul[9] (din secolul al XV-lea) şi de Hieronymos Tragodistos[10] (din secolul al XVI-lea) să procedeze întocmai, realizând din fiecare lucrare o adevărată monografie.

[5] Lorenzo Tardo, *op. cit.*, p. 151-163.

[6] Ioan D. Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, I, Bucarest, 1967, p. 167-177 ("Les modes moyens").

[7] Propedia din *Ms. Barb. gr. 300/B.A. Vaticana* – tradusă de Natalia Trandafirescu şi prezentată de Titus Moisescu – a apărut în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru, Muzică, Cinematografie, T. 40, p. 73–92. Bucureşti, 1993.

[8] Manuel Chrysaphes ... The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the theory of the Art of Chanting and on certain Erroneous Views That Some Hold About it. Text, Translation and Commentary by D. E. Conomos (CSRM 2). Wien 1985.

[9] Gabriel Hieromonachos ... Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang. Herausgegeben von Ch. Hannick und G. Wolfram (CSRM 1). Wien 1985.

[10] Hieronymos Tragodistes ... Hieronymos Tragodistes. Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen. Herausgegeben von Bjarne Schartau (CSRM 3). Wien 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cele cinci lucrări propuse de noi pot oferi cercetării un cadru larg de probleme, amplificând astfel şi puterea noastră de cuprindere a sistemului teoretic bizantin – al muzicii neo-bizantine (sau koukouzeliene), pentru că ele se referă la această notaţie (în afară de ultima, a lui Georgios Lesbios, care aduce în context muzica şi notaţia chrysanthică). Dintre toate cele cinci lucrări, *Erminia* lui Ioannes Plousiadinos este cea mai cuprinzătoare, „iereul" prezentând şi încercând să teoretizeze prin diferite metode un câmp larg de aspecte teoretice.

Ioannes Plousiadinos a fost unul dintre teoreticienii importanţi ai muzicii bizantine – ai epocii de aur a secolului al XV-lea, când această artă înregistra o dezvoltare şi o cuprindere teoretică şi practică excelent concretizată în opera unor străluciţi creatori. A fost şi un fecund compozitor, autor al unor imnuri, tropare, stihiri etc. răspândite în numeroase codice; de asemenea, a scris mai multe lucrări teoretice, cea mai cunoscută şi mai apreciată fiind însă *Erminia* sa. O chintesenţă a concepţiei sale teoretice o reprezintă sistemul de roţi „a celei mai savante (mai iscusite) parallaghii a lui Ioannes Plousiadinos", cum este ea intitulată în diferite manuscrise prin care a circulat.

După cum precizează Gr. Stathis în Introducerea catalogului său[11], Ioannes Plousiadinos, preotul, ar fi trăit 71 de ani (1429-1500), în ultimii opt ani de viaţă (1492-1500) ajungând episcop de Methonis, cu numele de Iosif.

Erminia lui Ioannes Plousiadinos a circulat în multe codice, integral sau în fragmente. Cel mai important manuscris în care este reprodusă *Erminia* în întregul ei este *Ms. 570, f. 43-59*^{v} din Mânăstirea Dionysiu de la Muntele Athos, scris la sfârşitul secolului al XV-lea chiar de Ioannes Plousiadinos. Este un codice de 233 de file, în care copistul, teoretician fiind, a adunat numeroase lucrări cu caracter didactic: propedii, papadichii, metode, parallaghii, erminii etc, de diferiţi autori: Ioannes Damaschinos, Ioannes Koukouzeles, Ioannes Lascharis, Gabriel Ieromonahul, Korones, etc. Din punct de vedere teoretic, acesta este un manuscris important pentru cunoaşterea stadiului în care se găsea această artă către sfârşitul secolului al XV-lea, la scurt timp deci după căderea Imperiului Bizantin.

Există la Institutul de Arheologie din Istanbul un *Manuscris 63*, în care se păstrează *Erminia* lui Plousiadinos în întregul ei[12].

Un fragment al *Erminiei* lui Ioannes Plousiadinos este notat şi în *Ms. 337, f. 8-10*^{v} din Mânăstirea Dochiariou de la Muntele Athos – o *Antologie* din secolul al XVIII-lea[13].

Probabil că în bibliotecile şi arhivele din străinatate se mai găsesc manuscrise în care este notată *Erminia* lui Ioannes Plousiadinos – integral sau parţial. Necunoscându-le, precizările noastre în legătură cu sursele de cercetare rămân în limitele unei informări relative, incomplete.

După cât cunoaştem, un singur codice românesc păstrează această *Erminie*: *Ms. gr. 923/BAR (f. 42-58)*, din Biblioteca Academiei Române – un miscelaneu scris de un copist anonim în secolul al XVIII-lea, care a adunat mai multe lucrări cu caracter teoretic. Într-o primă secţiune a manuscrisului este copiată o gramatică a muzicii bizantine, alcătuită de Kyrillos Arhiereul din Marmarinos, ce va face obiectul traducerii noastre viitoare. În cea de a doua secţiune este copiat pe patru pagini, în ordine alfabetică, un „Catalog al celor care, într-un fel sau altul, s-au ocupat cu arta muzicii". A treia secţiune a *Ms. 923/BAR* aduce în cuprins macamurile din aşa-zisa „muzică exterioară"; fiind lipsită însă de exemple, această secţiune nu poate fi utilizată decât parţial. Mai unitară şi mai explicită este cea de a patra secţiune a codicelui, în care este tratată corespondenţa dintre ehurile muzicii bizantine şi macamuri, prin formule melodice specifice notate în neume bizantine. A cincea secţiune cuprinde propriu-zis celebra *Erminie* a lui Ioannes Plousiadinos. Din nefericire şi aici lipsesc exemplificările muzicale, în partea finală a *Erminiei*, fapt ce nu îngreunează însă utilizarea acestui compendiu teoretic. În schimb, formulările teoretice sunt explicite, în măsura în care terminologia şi structura stilistică a textului o îngăduie.

◊

[11] Gr. Stathis, *op. cit.*, vol. I, p. 49.

[12] Un microfilm al acestui *Ms. 63* de la Institutul de Arheologie din Istanbul se păstrează în Arhivele Statului din Bucureşti, fiind înregistrat la Microfilme „Grecia", rola 16. După acest microfilm am extras şi noi fotocopia filelor 42^{v}-43, reconstituind astfel fragmentul ce lipseşte din *Ms. gr. 923/BAR* (între f. 43-44 lipseşte o filă = 2 pagini de text).

[13] Gr. Stathis, *op. cit.*, vol. I, p. 398.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În *Ms. gr. 923/BAR*, *Erminia* lui Ioannes Plousiadinos stă scrisă pe filele 42-58 (17 file = 34 de pagini). Între filele 43-44 lipseşte o foaie, ruptă, pierdută, distrusă, care nu a fost cuprinsă în numerotarea mecanică a codicelui. Noi am completat textul, apelând la microfilmul Ms. 63/Istanbul, păstrat la Arhivele Statului din Bucureşti. În acest caz, *Erminia* lui Plousiadinos are 18 file (36 de pagini) şi s-ar părea că este completă, dacă nu ne-ar ridica un semn de întrebare chiar prima frază, în care se face referire la o discuţie anterioară.

Metoda de expunere este cea clasică, de întrebare şi răspuns, după ce mai întâi autorul enunţă conţinutul discuţiei ce va urma.

În prima parte (f. 42-47) sunt prezentate semnele urcătoare şi coborâtoare (spiritele şi trupurile – pnevmata şi somata); expunerea continuă cu intenţia evidentă a autorului de a lămuri ce este tonul, ce este melodia, care este diferenţa dintre psalm şi imn, când şi cum a apărut cântarea antifonică; continuă cu o clasificare a semnelor şi insistă asupra isonului (isonomia) în structura muzicii. Începând cu fila 47 se aduce în discuţie semnificaţia semnelor cheironomice.

La f. 48 sunt prezentate – într-o aşa-zisă o „Altă Erminie a aceluiaşi autor" – marile arghii, adică semnele cu caracter ritmic ce indică prelungirea duratei sunetelor: kratima, tzakisma, dipli, cei doi apostrophoi syndesmi. Într-un subcapitol intitulat „Diviziunea muzicii" sunt aduse în expunere cele patru ehuri autentice şi cele patru ehuri plagale.

O a treia secţiune a lucrării începe la f. 53: „Erminia parallaghiei lui Koukouzeles, a roţii (*trohos*) şi începutul diplofoniei". Probabil că pe filele 54 şi 55 trebuiau notate unele semne diastematice, mărturii, ftorale, etc., de aceea copistul a lăsat loc liber pentru desenarea lor. Din text se desprinde clar care erau semnele ce trebuiau aşezate acolo, astfel încât înţelegerea conţinutului lucrării nu este îngreunată.

Cea de a patra secţiune a *Erminiei* începe pe f. 55: „Altă parallaghie care se cheamă Erminia artei". Aici sunt prezentate difoniile, trifoniile şi tetrafoniile ehurilor, asupra cărora autorul insistă până la sfârşitul lucrării sale.

Acesta ar fi cuprinsul *Erminiei* lui Plousiadinos, într-o prezentare schematică. Cât priveşte conţinutul, cercetătorul trebuie să fie înarmat cu răbdare şi perseverenţă pentru a-l lămuri şi înţelege, textul fiind pe alocuri lipsit de claritate, de coerenţă. Desele repetări ale problemelor supuse discuţiei, reluările neaşteptate complică expunerea, metoda adoptată de autor fiind astfel destul de greoaie.

Şi totuşi, autorul acestei *Erminii*, Ioannes Plousiadinos, demonstrează anumită vioiciune în lansarea ideilor, în a purta dialogurile, stilul său metaforic conferind lucrării o savoare cu totul deosebită. Dacă în unele locuri conţinutul se lasă greu de cucerit, în multe alte cazuri Plousiadinos ne oferă soluţii clare de interpretare şi clasificare a semiografiei, a ehurilor, a formării şi structurii ehurilor, una dintre cele mai importante chestiuni ale acestei muzici. Toate acestea vor putea împlini unele aspecte mai puţin clare în cunoaşterea teoriei muzicii bizantine în întregul ei. Să nu scăpăm din vedere faptul că această gramatică a fost scrisă la sfârşitul secolului al XV-lea şi că nu este mai puţin clară decât celelalte aparţinând acestei epoci istorice. Iar noi prezentăm aici textul tradus cât mai aproape de originalul său şi nu o prelucrare sau o interpretare modernă a acestuia.

TITUS MOISESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

42 Observi deci <cele expuse în legătură> cu cele patru <elemente> şi care în arta muzicală sunt numite cele patru spirite (*pnevma*) despre care şi expunerea ne va înfăţişa mai departe pe larg[1], două spirite <fiind> pentru sunetele urcătoare şi celelalte două pentru cele coborâtoare; <cuvântul> „spirite" provine ca sens de la „a sufla" şi „a sufla" <înseamnă> adică „să existe un suflu, o respiraţie", care să însufleţească trupul (*soma*). Iar trupurile care sunt plasate deasupra acestor spirite se mişcă şi le putem <asemui> şi numi nori, şi marea se învolburează la suflarea puternică a vântului. Fără existenţa spiritului, trupul rămâne inert şi tot aşa pământul este liniştit, la fel şi norii de deasupra pământului. <Dar> marea nu este liniştită, după cum se întâmplă şi cu omul: dacă sufletul este prezent în trupul omului, se agită acolo, înăutru şi declanşează voinţa acestuia ca să-i împlinească gândurile, iar fără de acesta <trupul> este mort şi lipsit de mişcare. Tot astfel <se întâmplă> şi cu tonurile şi spiritele, căci spiritele nu iau naştere fără tonuri, iar tonurile nu se pun în mişcare fără spirite.

Aşa stând lucrurile hai să vorbim şi despre tonuri.

Tonurile sunt trei: ison, oligon şi apostrof, care sunt alcătuite prin unire cu spiritele şi se numesc <ca atare>. Se <mai> cheamă tonuri oxia şi petasthi şi sunt două <tonuri> şi se grupează aşezându-se <tonul> deasupra, de aceea se şi numesc tonuri principale, autentice. Nu orice ton este autentic (principal), căci acela care suferă o diminuare <a intensităţii> nu mai este ton cu adevărat, căci <denumirea>
42 v. este impropriu folosită. Căci şi Ptolomeu, care s-a ocupat cu muzica, după cum // aflăm la <scriitorii> vechi, a descoperit aceste tonuri mai târziu, <folosite numai> pentru gesticulaţie (hironomie), după cum <sună> regula. Se mai numesc şi tonuri compuse şi nu se cheamă <numai> tonuri, ci şi semne; când sunt consemnate <în scris> se numesc semne, iar când sunt cântate <tonuri>[2]; cele necompuse se ataşează de aceste spirite şi de <tonurile> semnalate <mai înainte> şi îşi continuă drumul, ele influenţează sunetul ataşat acestora potrivit cu hironomia. Dacă n-ar exista astfel de spirite, celelalte tonuri ar rămâne inerte, neputîndu-se pune în mişcare de la sine, oricât de numeroase ar fi; dar adăugându-li-se astfel de spirite abia atunci încep să acţioneze, după cum şi trupurile prind viaţă, căci în acest chip sunt legate de spirite; căci altminteri niciodată un trup nu va fi pus în mişcare fără spirit. Observă deci cu atenţie corpul omului, <care> este alcătuit din patru elemente: din umezeală, uscăciune, răceală şi căldură, după cum am spus mai sus[3], la fel <este şi cu> această mişcare ritmică.

Întrebare: – Ce este tonul?

Răspuns: – Tonul este <o indicaţie> pentru ceea ce cântăm, <ca să> producem un sunet mai larg, mai întins şi de altfel se cheamă „ton" de la <verbul> „teino" (a întinde) şi „to tannu" (cel întins), „tonos" (orice coardă, fir întins), căci este prelungit şi le întrece cu mult <pe celelalte în lungime>. Să spunem ceva deci şi despre <relaţia> spirit-ton.

Întrebare: – Prin ce se deosebesc spiritele de tonuri?

Răspuns: – <Acestea> se deosebesc <astfel>: spiritele urcătoare acţionează pentru un reflux sau o înălţare a sunetului, iar cele coborâtoare <se folosesc pentru a arăta> o curgere lentă a sunetului sau un <moment de> agitaţie. Tonul însă <se foloseşte> pentru hironomie, pentru punerea în acţiune şi schimbarea (*enallagé*) a sunetului. Tonurile propriu-zise urcă şi coboară puţin în privinţa sunetului; ascultă <deci> cu băgare de seamă. Tonurile compuse, fără cele patru spirite şi fără cele trei tonuri propriu-zise (adevărate) nici <măcar> nu coboară, ci rămân cu totul inerte.

Întrebare: – Ce a fost mai întâi în vremurile vechi: sunetul (*ehos*) sau melodia (*melos*)?

Răspuns: – Sunetul, căci zice profetul: „Slăviţi-l pe acesta în sunetul trompetei". Căci îndată ce
43 intonezi o oarecare stihiră, îndată ţi se face cunoscută şi // melodia stihirei care urmează să fie cântată; dacă de exemplu zici altceva: „Anané anané", <atunci> s-a făcut începutul <cântării>; dacă începi să intonezi un tropar, după aceea poţi să zici un psalm sau o melodie oarecare, fără să mai indici înainte sunetul <iniţial, caracteristic> (*ehos*)[4].

[1] După acest început, se pare că nu avem decât o parte din lucrarea lui Plousiadinos.

[2] Textul are multe deficienţe ori din cauza celui care l-a copiat, ori deoarece aşa era şi originalul. În orice caz, exprimarea este foarte greoaie şi neconformă cu un stil prea elevat. Prepoziţiile sunt impropriu folosite şi uneori sunt plasate greşit în frază. De aceea a fost nevoie de atâtea supliniri la traducere, care au fost aşezate în paranteze ascuţite.

Punctuaţia am stabilit-o noi pentru o mai uşoară înţelegere a textului. În parantezele rotunde am redat termenii greceşti din original sau alte explicaţii pentru înţelegerea adecvată a textului.

[3] Această frază este încă o dovadă că lipseşte începutul lucrării lui Plousiadinos.

[4] Sunetul iniţial despre care vorbeşte autorul este denumit aici *ehos* spre deosebire de *phoné* care semnifică „sunet" la modul general; acesta a fost desemnat mai târziu chiar prin forma din greacă, ajungând să noteze „ehurile".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Întrebare: – Este o diferenţă între sunet şi melos?

Răspuns: – Da, este o diferenţă. Căci sunetul (*ehos*) precede melosul şi nu poate cineva să cânte o melodie la întâmplare, dacă mai înainte n-a intonat <ehul>, căci nu se poate alcătui melosul fără sunetul <iniţial> (*ehos*) deoarece melodia (*melos*) se naşte din acesta (*ehos*).

Întrebare: – Care este diferenţa dintre psalm şi imn?

Răspuns: – Diferenţa este <următoarea>: căci psalmul este o „vorbire muzicală" ritmată în deplin acord cu „cuvintele" (sic) unui instrument de percuţie[5], de aceea şi instrumentul lui David se numea „psalterion", pe când imnul poate da la iveală un sunet plăcut şi armonios fără intervenţia vreunui instrument. Pe de altă parte psalmul este o melodie a cărui muzică este <produsă> de un instrument, în timp ce imnul este „pronunţarea" melodiei împreună cu cuvintele, pe care o face gura <omului>[6].

Întrebare: – Ce este sunetul şi cum se explică etimologia?

Răspuns: – Sunetul este răsunetul răsuflării reţinută în interior <apoi> expirată, având oarecare armonie, şi care are nevoie de un canal <pe unde să iasă afară>. „Sunet" se explică etimologic, deoarece „fos" (lumină) este „spirit", şi toate cele care iau naştere în „spirit" sunt aduse la „lumină" de „sunet".

Ajungând la acest moment <al expunerii> vom cerceta cu minuţiozitate de ce doreşte <Dumnezeu> ca noi sa cântăm psalmii cu ehurile şi melosurile lor: pentru ca fiecare dintre noi să-şi bucure sufletul, intonând <psalmi>, şi să înlăture truda provenită din lectură, prin cântări, căci Dumnezeu a văzut că mulţi dintre oameni sunt destul de indolenţi şi nu prea au dispoziţie să se ocupe de lectura celor necesare spiritului şi de aceea suportă fără plăcere <acest> efort, şi dorind să le facă efortul acceptabil şi să
43 v. suprime oboseala, a pus în mişcare limba // preafericitului David, amestecând melodia cu profeţia pentru ca, încântând sufletele prin ritmul melodiei, să înălţăm sfintele imnuri cu cea mai mare bucurie. Căci astfel firea noastră este înclinată către cântări şi melodie, căci şi femeile tot în felul acesta îşi potolesc şi îi adorm pe pruncii cei de la sân, şi cei ce călătoresc pe mare şi pe uscat se mângâie prin îngânarea cântărilor despre faptele şi truda lor, pentru ca sufletul lor, prin ascultarea melodiei, să suporte mai uşor toate supărările şi toată oboseala. Şi deoarece sufletul nostru este înclinat spre o stare de destindere, ca să nu poată spiritele rele (daimonii), în cazul în care se amestecă şi vor să riposteze, să zdruncine curgerea firească a cântării (psalmului), Dumnezeu a întors-o spre această dulceaţă, încât să aşeze laolaltă şi acţiunea şi desfătarea şi să aducă şi un folos celor care cântă astfel de <psalmi> şi, cu alte cuvinte, de aceea melodiile pline de armonie ale psalmilor ne captivează, pentru ca şi copiii, ajungând la vârsta maturităţii, impresionaţi fiind în totalitate, prin cele cinci <simţuri>, să se îndemne a intona cântece, căci atunci într-adevăr îşi educă sufletele. O, ce intenţii pline de înţelepciune are acel dascăl care vrea să îmbine laolaltă, învăţându-ne atât cântarea cât şi lucrurile utile nouă; căci în felul acesta învăţăturile se întipăresc mai bine în suflete, căci cu forţa nu poate să sădească în noi şi să se menţină nici un fel de învăţături; pe când o melodie cântată cu încântare şi bucurie mai de grabă se aşează şi sporeşte atât în trup cât şi în suflet. Aşa încât cauza firească ce ne determină să ne facem din pslami o ocupaţie plăcută aceasta este.

Întrebare: – Cine ne-a arătat cum să alcătuim, să separăm şi să cântăm corurile în două chipuri?

Răspuns: – Ascultă, auditorule; de la Flavian, preafericitul episcop de Antiohia, ni s-a transmis prin tradiţie <maniera> ca să cânte două coruri, <prin despărţire ele> fiind mult mai armonioase şi producând o melodie ce mereu îşi păstrează prospeţimea, plasându-i pe cântăreţi la mică distanţă unul de altul şi aşezându-i pe şiruri puţin <depărtate unul de altul>. Acesta ne-a îndemnat şi <totodată> a
[42] v. stabilit un canon, ca <o parte> să cânte ritmat şi în chip plăcut[7] //, în timp ce cealaltă parte se linişteşte

[5] Şi pentru „vorbire" şi pentru sunetele emise de instrumentul de percuţie autorul foloseşte termenul *lógos*; dacă nu cumva acesta figurează în mod eronat pentru *sunetele* emise de *psalterion* (greşeală de copist).

[6] Am tradus literal pasajele, renunţând la o stilizare prea mare, pentru a se înţelege mai bine atât textul, conţinutul lucrării, cât şi stilul autorului. Urmează un pasaj notat ca întrebare, dar care nu are prin conţinut aspect interogativ; deoarece nu este important şi nici logic conceput, l-am eliminat din traducere, lăsând numai textul original. Lipseşte răspunsul la această întrebare, ceea ce ne face să presupunem că este vorba de o lacună; probabil a fost sărită întrebarea şi atunci răspunsul apare cu titlul de întrebare. În continuare ordinea: întrebare – răspuns este păstrată.

[7] În *Ms. gr. 923/BAR* lipseşte o filă şi anume aceea dintre filele numerotate 43-44. Pentru a completa *Erminia*, am extras textul respectiv din *Ms. 63* de la Institutul de Arheologie din Istanbul (f. 42 v/r. 2 – f. 43), manuscris ce se păstrează sub formă de microfilm la: Arhivele Statului Bucureşti, Colecţia Microfilme „Grecia", rola nr. 16, cadrele 36 – 50.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi îşi reia răsuflarea pentru <interpretarea> celeilalte psalmodii, şi de aceea nici cântăreţul (psaltul) şi nici ascultătorul nu se vor sătura vreodată <să-l asculte>; şi cei care interpretează muzica psalmilor să nu însoţească toate acestea cu vreun ţipăt, dacă vrei într-adevăr să cânţi menţinând <melodia> după puterea ta şi să nu te grăbeşti, după cum <procedează> cei mai mulţi care emit nu sunete, ci ţipete confuze şi fără nici o rânduială, căci de fapt nu aşa îşi imaginează oamenii toate acestea, lucru pe care canonul lui Petru îl arată în mod foarte clar, deoarece regula aceluia, care cuprinde tot ceea ce am spus eu <până acum>, delimitează <lucrurile> spunând că astfel trebuie să cântăm psalmii în sfintele biserici în care intrăm, voind să ne arătam cu teamă de Dumnezeu şi smerenie; iar pe aceste sunete produse în mod confuz şi pe aceste ţipete nu le putem considera ca un îndemn <spre cele arătate mai sus>. Deoarece este scris: să nu sileşti firea dincolo de fire, ci trebuie să înălţăm imnurile către Dumnezeu cu evlavia cuvenită. De aceea, cei ce-l preamăresc pe Domnul trebuie să fie plini de evlavie, după cum tot ce este sfânt este dat la iveală prin elocvenţa limbii, căci marele luminător al lumii se află în toate acestea; <chiar şi> îngerii sunt zugrăviţi fiecare <după chipul său> pentru cei care vin în biserică.

Întrebare: – Înainte de a se naşte ehurile existau sunete (*foné*), adică melodii (*mélos*) ale tonurilor?

Răspuns: – Au existat într-adevăr melodii (*melos*), dar care nu sunau <frumos> şi erau lipsite de armonie, şi care obligau firea<să scoată> strigăte lipsite de naturaleţe, în timp ce, după compunerea armonioasă a ehurilor, toate s-au aranjat într-o ordine deplină, iar sunetele forţate şi strigătele lipsite de eleganţă au ajuns să aibă o măsură şi o dispunere ordonată.

Întrebare: – Câte tonuri sunt şi care sunt denumirile lor?

Răspuns: – Tonuri sunt cincisprezece; iar dacă nu ai încredere, întreabă câte semne (*kávala*)[8] are muzica cea adevărată şi vei găsi că sunt cu toate cincisprezece, adică sunt, în mod corespunzator acestora, 15 tonuri, iar denumirile lor sunt: mai întâi isonul, care, după cum arată şi semnele, este dotat cu sunet; tot aşa este şi isonul, deoarece începutul îl facem de la acesta, şi fără el nu este posibil să sesizăm sunetul (*foné*), şi el trebuie să fie <ca şi> sunetul, nici urcător, nici coborâtor, după cum şi este şi are un astfel de sunet, însă nu comportă vreo măsură (calitativă sau cantitativă, n. n.). Şi ascultă ce este: un astfel de sunet este <de fapt> o „aşteptare" şi nu poate fi altfel găsit acest sunet decât aşa cum ţi-l sugerează isonul la început, iar dacă este un sunet care are vreo măsură (calitate), atunci aceste este cel cântat foarte armonios, după toate regulile şi în acord perfect cu toată înlănţuirea <melodiei> care urmează, întocmai ca şi melosul cântat după rânduiala cea bună; însă despre ison am spus şi mai înainte
[43] destule lucruri. Ascultă acum şi despre oligon; oligonul se numeşte astfel // deoarece cuvântul (textul) este făcut să răsune mai sus decât isonul; şi din acest lucru provine şi denumirea oligonului, deoarece oligonul indică de obicei revărsarea <sunetelor> mai sus decât isonul, iar apostroful răsuceşte sunetele acestuia şi <în acest chip> şi-a câştigat această denumire; denumirea generală a tuturor celor <de mai sus> este aceea de „tonuri", despre care am spus mai înainte că sunt trei; se cheamă „oxia", deoarece indică o ascuţire şi produce un sunet ascuţit. Iar „petasthi", deoarece indică o desfăşurare a unui lucru în chip uniform, şi aceasta se extinde când în interior, când în afară, împinsă fiind precum o pană uşoară şi instabilă, când aici, când acolo, după cum cunoaştem cu toţii şi mult laud pe acela care astfel a numit-o, căci pe drept i-a zis „petasthi", deoarece la exprimarea modulaţiilor prin mişcare, mâna se înalţă şi se avântă ca o aripă, din exterior sau din interior, şi de aceea muzicianul a numit-o „petasthi". „Sisma" se numeşte <aşa> de la faptul că primeşte în plus pe „yporroi", căci sisma se aşează sub două „varia" şi un „yporroi", iar pe yporroi îl are ca pe <un semn ce indică> o precipitare, o grabă, şi de aceea se numeşte „sisma". Yporroi are două sunete, oriunde s-ar aşeza, dar în combinaţie cu sisma nu mai are sunete, ci îşi mai alătură şi pe piasma, ca să indice o schimbare simplă (*enallage*) a hironomiei,
44 adică a // melodiei. Căci dacă era yporroi, trebuia să fie indicată prin hironomie piasma; ca să se agite mâna şi să se clatine s-au aranjat după cum este scris mai jos, adică sunt marcate prin litere <şi anume>: doi de ω (o *mega*), unul este pus pentru doi de υ (*ypsilon*) şi celălalt pentru doi de *o* (o *micron*), iar când trebuie să fie scrise <acele litere>, cum a fost în momentul de mai sus, adaug dedesubt pe ι (*iota*), iar pe cei doi ω (o *mega*) îi pronunţ foarte distinct; pe cei doi ι (*iota*) nu-i mai pronunţ, căci aceasta se numeşte „notat alături" şi de aceea nu se pronunţă.

[8] Aici cuvântul „kavala" nu are sensul obişnuit, din dicţionarele curente; din context reiese că ar avea sensul de „semn".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deci am spus mai înainte că sunt cincisprezece tonuri şi nu a fost acceptată <această afirmaţie>, ci spui că cei dinaintea noastră au afirmat că acestea sunt în număr de douăzeci şi patru; aceia au fost <cu toţii> de aceaşi părere în privinţa tonurilor, spiritelor (*pnévmata*) şi semitonului; au făcut să urce <numărul> tonurilor până la douăzeci şi patru în conformitate cu acela al celor douăzeci şi patru de elemente sau după cele douăzeci şi patru de ore ale zilei şi ale nopţii. Deci ascultă: tonurile sunt în număr de cincisprezece, spiritele sunt patru şi simţurile cinci, împreună deci douăzeci şi patru şi altceva înseamnă tonul, altceva spiritele şi altceva simţul.

Întrebare: – De ce sunt patru spirite (*pnévmata*) şi nu sunt mai multe?

Răspuns: – Pentru că omul este alcătuit din patru elemente şi dacă unul din acestea lipseşte, atunci omul nu poate să trăiască sau să se mişte. Tot astfel nu poate fi acceptată o micşorare a <numărului> acestor patru <spirite>, pentru că altfel nu se poate constitui o mişcare ritmică, deoarece tonurile sunt trupuri (*sómata*) şi au nevoie de spirite, iar fără spirite tonurile sunt inerte, după cum şi spiritele fără tonuri rămân cu totul nepuse în mişcare. Însă au forţă şi sunetele prin ele însele, dar nu au nici o lucrare; căci neexistând tonul, spiritul <rămâne> fără să acţioneze şi această <idee> o vei găsi în <lucrările> de teorie muzicală. Căci niciodată nu vei găsi pe vreunul din spirite existând fără ton ca şi cum ar zice cineva: „Începutul anului a sosit pe neaşteptate"[9]. Iată că s-au plasat lângă (...)[10] două spirite, unul descendent şi unul ascendent, dar nu fără ton bineînţeles, căci nu poate să se declanşeze
44 v. lucrarea tonului fără acestea (spirite). Şi dacă nu s-a ataşat // apostroful la hamili şi ipsili la forţa oxiei, nu a avut putere să producă sunetul, însă a ataşat tonurile, ca să împlinească regula care zice că spiritele nu se aşează fără tonuri; cel care va dori să aşeze spiritele fără ton este cu totul lipsit de meşteşug şi fineţe. Spiritele se construiesc fără tonuri la cufisme şi la antikenome. <După cum> omul are cinci simţuri tot aşa şi tonurile au cinci simţuri; ale omului sunt acestea: vederea, mirosul, auzul, gustul şi pipăitul, iar ale <artei> muzicale: cúfisma, tzákisma, paraclitikí, fthora şi thema; şi deoarece le-am explicat pe toate în conformitate cu alcătuirea omului, să zicem iarăşi: aşa cum omul are mâini şi picioare, tot aşa şi tonurile le au pe cele compuse şi pe cratimă şi pe xiron clasma şi pe altele, asemănătoare lor, care sunt compuse (combinate).

Întrebare: – Câte semne sunt afone?

Răspuns: – Nouă: ison, olígon, oxía, petasthí, apostroful, kéndima, ypsilí, elafrón şi hamilí; iar celelalte semne sunt şi melosuri, după cum s-a arătat mai înainte.

Întrebare: – Dintre acestea care au un sunet egal, constant (isofone)?

Răspuns: – Cele cu sunet constant (isofone) sunt: oligon, oxia, petasthi şi cele două kendime, care <rămân în cadrul> sunetului lor.

Întrebare: – Dacă cineva ar vrea să aşeze ca isofone oxia în locul lui oligon şi oligon în locul lui petasthi este posibil?

Răspuns: – Pe acela care va folosi <un semn> în locul celuilalt, credem că trebuie să-l dezaprobăm şi să-l socotim cu totul nepriceput în isofonie; însă în hironomie <semnele> sunt plasate distanţat unele de altele. Şi atunci este aprobat cel care intonează <o cântare>, când îmbină semnele şi sunetele cu hironomia fără să greşească. Nu putem crede că este bine să aşezi sunetele, iar lucrarea hironomiei să nu o notezi.

Întrebare: – Când cineva are de gând să înceapă o stihiră sau altă <cântare> asemănătoare, cum poate să afle începutul acestora? //

45 Răspuns: – Cu intonaţia.

Întrebare: – Ce este intonaţia?[11]

Răspuns: – Începutul (punerea în mişcare) a ehului.

Întrebare: – Şi cum îl cânţi?

Răspuns: – Ananó anés.[12]

Întrebare: – Şi ce este aceasta?

[9] Pasaj neclar.

[10] Prescurtarea nu a putut fi descifrată; nu ştim dacă este un cuvânt sau o cifră redată prin litere.

[11] Urmează o pauză în text, fără însă ca logica expunerii să sufere.

[12] Probabil „anané anés", cum apare ceva mai jos.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Răspuns: – Este un început demn de laudă şi foarte folositor; ascultă şi minunează-te de cel ce a putut să alcătuiască acest început; „Anané anés" are un caracter votiv sau „O, conducătorule" şi „Stăpân al cerului şi al pământului, ná anés" şi „Iartă-mi greşelile ca să pot să cânt şi să slăvesc împărăţia ta cea veşnică" – este un imn potrivit spre a fi folosit, ca şi celelalte despre care s-au dat unele învăţăminte mai înainte.

Întrebare: – De unde îşi ia începutul ?

Răspuns: – De la ison şi iarăşi încetează tot la ison, deoarece se pare că acest semn nu a putut câtuşi de puţin să fie fixat printr-o regulă, după cum spun cei vechi în „Gramaticile" <lor>; şi nici „thema" nu are reguli şi nici nu este considerată ca făcând parte dintre afone sau dintre cele purtătoare de sunet, ci au acceptat-o ca pe o bază şi un început al unui drum stabilit[13], ca nu cumva pornind de la alt semn, să dea la iveală o melodie falsă.

Întrebare: – Te întreb pe tine, ascultătorule, dacă de la rostirea tonului unui semn oarecare se declanşează intonaţia, cum poţi fi sigur că este vorba, aşa cum s-a arătat la început, de oligon, oxia, petasthi ?

Răspuns: – Absolut în nici un fel. Dar priveşte siguranţa şi capacitatea de a instrui pe alţii a celor înţelepţi. Căci de la ison au declanşat intonaţiile, pentru ca să poată avea aceasta ca pe o bază solidă, şi cu uşurinţă să fie făcut cunoscut tuturor, însă odată ajunşi acolo nu vom ezita în privinţa faptului că isonul constituie începutul intonaţiilor, căci ...[14] Iar isonul, la începutul sunetului, este <de fapt> un ton uniform. Şi răspundem cum că cei care ne-au transmis arta papadichiei în vremurile de început, ca şi
45 v. denumirile acestora, spuneau: // acesta este ison, acesta este oligon, aceea oxia şi altele; de asemenea nu au putut să stabilească un ton sonor (purtător de sunet) la emiterea isonului, deoarece ar fi părut că sună fals, adică <era> o veritabilă greşeală; căci în chip necesar cel care cânta melodia greşit, trebuia să spună ehul ca şi cum acesta şi-ar fi luat începutul de la oligon sau alt ton, ceea ce era imposibil să pună în aplicare.

Chiar dacă ar părea posibil când afirmi ca sigur faptul că ai putea să intonezi un sunet de la început, nu este aşa; ci abia după ce va începe emiterea lui (a isonului, n. n.), vei putea să laşi să iasă şi sunetele intonaţiei, <deci> acea <afirmaţie> nu este nici adevărată, nici sigură. Aşadar, ştiind că pe ison l-au aşezat ca o temelie, <nemarcându-l> cu nici un fel de semn şi începutul din el luându-şi <sunetul>, în mod evident este păstrată până la capăt măsura sunetului, fără să greşeşti câtuşi de puţin, întrucât acesta (sunetul) îşi ia începutul <imediat> de la intonarea tonului; nu este „egal, acelaşi", dar se numeşte cu acest cuvânt, <adică> „ison"[15]; căci atunci se numeşte ison, când, după ce am încheiat emiterea <isonului> începem să cântăm de la el <încolo>, iată că se numeşte ison al sunetului pentru acest <motiv>.

Şi dacă vrei, să emitem chiar acum o ipoteză şi să spunem: ne-am aşezat în faţa unui loc înalt, pe care presupunem că l-am măsurat în prealabil, apoi aşezăm scări pe acesta şi urcând treptele scării zicem: una, două, trei, patru, iar pământul, pe care a fost aşezată scara şi ne-am aşezat şi noi, nu l-am socotit, deşi acesta este de fapt punctul de plecare şi baza; căci numai pentru ca să cugeţi am început să numărăm urcările şi treptele şi nu punctul de plecare şi baza. Iar pământul, pe care stăm în picioare şi nu ne mişcăm, şi unde suferim atâtea dureri, nu-l socotim, <ci> începând drumul urcător, zicem: unu, doi până la şapte, fără să socotim în nici un chip temelia pe care ne-am aşezat.

De această manieră este isonul la începutul intonaţiilor; <să presupunem> că începem oricare dintre intonaţii; înainte de începutul lor nu există ison, după cum <nu luăm în consideraţie> pământul
46 pe care am aşezat scara. // Iar dacă vei voi, am să-ţi explic şi mai pe larg chestiunea.

Ascultă, auditorule, cu cea mai mare atenţie, dacă vrei să profiţi. Un oarecare om, ieşind la răsăritul soarelui, îşi măsura propria umbră întinsă la picioare, nu neapărat ca să afle cât de avansat era timpul, şi măsurându-şi cu exactitate umbra lui însuşi şi unde a păşit, a găsit că aceasta are 24 de picioare; am văzut deci că a însemnat-o cu piciorul pe care l-a fixat şi nu a declanşat numărătoarea cu

[13] Sens nesigur, pentru că şi în original cuvântul este scris greşit.

[14] Urmează un pasaj intraductibil; probabil copistul a sărit cuvinte din modelul original.

[15] În greceşte *ísos* înseamnă „egal, acelaşi", de unde provine şi denumirea „isonului", care indică păstrarea calităţii sunetului iniţial.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acest picior, ci cu celălalt, încât lăsând la o parte piciorul pe care <mai întâi> l-a fixat, le-a luat în considerație la socoteală pe celelalte. Căci umbra acestuia, chiar dacă este un <fenomen> natural și aspectul ei se ia în considerație după o regulă anumită, în mod constant nu se ia în considerație pentru temelia <unei> construcții piciorul cu care se pășește, ci, târându-l pe celălalt, a zis: unu, doi, trei, patru, cinci până la douăzeci și patru.

Astfel îmi imaginez eu isonul la începutul intonațiilor: acesta de exemplu, orice bază de plecare ar avea, nu trebuie socotit ca făcând parte din celelalte tonuri urcătoare sau coborâtoare, și nici că ar avea un sunet propriu izvorât din el și nici nu este asemănător cu nimic altceva. I se zice „ison", deoarece el constituie începutul intonațiilor și este numit numai cu această denumire. Deci care este părerea noastră <despre acesta>, este purtător de sunet sau afon? <Credem> că este în întregime purtător de sunet, că nu se va cânta nici un fel de psalm sau altceva cât de mic sau mai însemnat, pe care să nu-l „zici" cu sunet; iar „cu sunet" înseamnă că este purtător de sunet.

Și ascultă (ia aminte): isonul urmează semnul ce-i este destinat, adică tonul-sunet, și fie că este printre cele urcătoare sau printre cele coborâtoare și acesta este dotat cu sunet și însuflețit și în tot acest timp nu are un sunet izvorât din el însuși, ci se supune semnelor urcătoare și coborâtoare și primește sunetul semnului care-i este specific (destinat) lui; căci este lipsit de logică și cu totul nepriceput cel care spune că <isonul> la început nu are sunet; căci dacă nu are sunet chiar de la început, <acesta nu ar putea> să indice măsura (calitatea) la sunetele urcătoare și coborâtoare. Dar în realitate și la propriu
46 v. sunetul la începutul lui // este chiar isonul și <acesta> are sunet după cum am arătat mai înainte, de așa natură încât în întregimea lui este, în mod convingător același („ison" – n. t.), numindu-se și cadență (mișcare măsurată). Nu are melodie și o dispunere <anume> ca și celelalte <semne>; deci când vom începe să cântăm, oricare ar fi stihira, <isonul> va primi sunetul semnului, care-i este destinat, și are <același> sunet în continuare, după ce-l primește, și va urma cadența (măsura) și dispunerea acestuia.

Întrebare: – Cum au afirmat unii că isonul supune <unele semne>, iar altora li se supune?

Răspuns: – Cei dinaintea noastră au făcut această distincție neputând să vadă nimic mai mult <decât atât> sau să observe, de aceea nici nu voim să reproducem în scris <aici> cele consemnate de aceștia. Iar celui care vrea să ia cunoștință de cele ce au fost consemnate în scrierile vechi, având la îndemână un vechi stihirar, odată ce a citit acelea eu nu pot să-i mai spun <altceva>; că oxia și petasthi supun <semnele> am văzut; că isonul este supus de alt semn nu am văzut; orice cunoscător, care înțelege cu exactitate această <mișcare> uniformă și măsurată, îmi va dovedi acest lucru.

Întrebare: – <Hei, tu,> spune-mi pentru confirmarea <celor de mai înainte> dacă, în cazul în care isonul nu se așează deasupra peste oxia și petasthi, astfel de <semne> purtătoare de sunet sunt supuse de el?

Răspuns: – Am văzut că isonul supune pe oxia și pe petasthi; dar că este supus de vreunul din sunete, asta nu am văzut. Deci isonul nu este supus nicidecum de către nici un fel de <semn>; zic unii că de către oxia, dar această afirmație nu corespunde realității. S-a scris de exemplu isonul și deasupra lui oxia, și cei care nu stau să judece au spus că oxia supune isonul, lucru care este cu neputință. Deci isonul este un semn care se va cânta întotdeauna împreună cu alte <semne>, ca fiind deopotrivă cu cuvântul, în compunerea <cu alte semne> și împreună cu el și oxia, <care este> pentru hironomie și în felul acesta <isonul> nu este supus <de nici un semn>, după cum cred cei mai mulți. Faptul că este așezată dedesubt, aceasta nu înseamnă nicidecum că sunetul oxiei este influențat de acesta (de ison – n. t.), ca să se producă; asta este curată prostie, deoarece isonul nu este supus <de semnul> oxiei, ci melosul a cerut aceasta <cu necesitate>. // Deci oricât te vei strădui să-l înfățișezi numai pe ison ca
47 fiind supus <acestor semne>, nu vei putea absolut deloc. Și ți-am demonstrat că nu este dependent de nici unul dintre semne, nici la cele urcătoare, nici la cele coborâtoare. Hai să mergem mai departe <cu demonstrația>.

ALTĂ „ERMINIE"

Celelalte hironomii diferite <se găsesc în capitolul> „Despre hironomie", ca și denumirile acestora, pe care cei care se ocupă cu arta muzicală le spun una câte una, așa cum crede fiecare și denumirile și <cele referitoare> la hironomie; și scriu <aceia> la fiecare dintre ele, mai ales în legătură cu acelea pe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care le ştiau sau către care i-a îndrumat Dumnezeu, cum <am procedat> şi eu, în acelaşi mod, în <capitolul> „Despre geneza sunetelor", <apoi> în legătură cu hironomiile care se schimbă şi cu denumirile acestora, însă nu au observat <lucrurile> bine. Şi eu sunt capabil să vorbesc, ca şi aceştia, dar nu aşa trebuie, deoarece multe <dintre ele> sunt îmbinări <accentuale> (*thésis*) ale semnelor, însă nu trebuie să le dăm denumiri, deoarece nu toţi vorbesc la fel <despre ele>, fiindcă nu se mai păstrează nici o carte de papadichie, dintre acelea <scrise> de venerabilul rege Ptolemeu I, nici de muzică sau alte foarte multe cărţi mai importante şi de aceea cu toţii sunt lipsiţi de o carte de papadichie, adică de muzică, ne mai putând <să-i îndrume> de altminteri pe oameni ca să-l slăvească pe Dumnezeu, mai ales că au preferat din ce în ce mai mult <să cânte> la tobă, la flaut şi chitară sau mai simplu spus, la tot felul de jucării, şi în biserică nu mai intrau.

S-au apucat sfinţii <părinţi> ca Ioannes Damaschinos şi mai ales Ioannes Hrysostomos şi sfântul Cosmas, autorul de cântari, şi au alcătuit tonuri şi semne spre aducerea aminte şi slăvirea lui Dumnezeu, au adunat şi au aranjat melosurile, îmbinând vocea cu instrumentul şi pregătind <astfel> cântarea acompaniată de instrument, mai întâi melurgia spiritului (minţii) apoi semiotica (= marcarea cu semne) tonului, făcându-le cunoscute învăţăceilor lor, pentru ca aceia să le urmeze şi să le transmită, iar în al treilea rând s-au apucat să lucreze cu migală la hironomie. Deci pe toate acestea trei mintea le produce, pieptul le exteriorează (emană), iar mâna le marchează şi le urmează (le execută întocmai, n. n.). Aceste îmbinări <accentuale> (*thesis*) au fost descrise şi de către noi şi // de către alţii pentru ca şi cei mai vârstnici să poată să discearnă, să poată face o alegere a ceea ce vor cânta şi apoi să urmeze cele pe care <le voi scrie> mai departe. Unii însă le denumesc „scară predominant coborâtoare"; altul <numeşte> altă aranjare „tzakísmata" şi altul <o numeşte> „gorthmón" şi altul „ýption", altul „emergón", „tremulicón", sau, mai simplu spus, sunt foarte numeroase denumirile pe care le atribuie îmbinărilor <accentuale> ale semnelor, fără să se gândească temeinic care este adevărata <realitate>. Hai să ducem o discuţie mai vie, ca să nu-i lăsam indiferenţi pe cei mai în vârstă şi să putem să notăm cât mai multe îmbinări (aranjamente) ale sunetelor adică hironomii; căci din cauza iritării şi a dezgustului ce mi-l produce mulţimea prea mare a semnelor, am scris această <expunere> pe scurt, pentru dezvăluirea <adevărului>.

Întrebare: – De unde s-au născut tonurile şi semnele <acestea>?

Răspuns: – Din gramatică, un λ „tăiat" (= cu titlă) deasupra este oxia şi varia, α cu bară întruchipează isonul[16] (un sunet egal – n. n.), θ cu bară deasupra – pe oligon şi elafron, şi altele, de asemenea şi tonurile cu melos. Acestea sunt tonurile şi se mai numesc şi semne-melosuri, semne (*simádia*), trupuri (*sómata*), figuri, iar lucrarea (acţiunea) ehurilor <este arătată de> semnele purtătoare de sunete.

Întrebare: – Cum se numesc tonurile şi melosurile şi cum se cheamă trupurile (*somata*), figurile şi „lucrările" (acţiunile) <ehurilor>; ce deosebire este între fiecare dintre semne şi cum se explică <acestea>? Din care cauză se numeşte „ison" şi de ce a luat naştere acesta, ce este oligon, ce <sunt> celelalte semne?

Răspuns: – Se numesc tonuri deoarece fără astfel de tonuri purtătoare de sunet melosurile nu se pot cânta, iar melosuri deoarece din aceste tonuri se nasc, provin melodiile; iar semne (*simadia*) deoarece aceeaşi figură reprezintă şi sunete, dar produce şi melodii. Semnele (*simadia*) sunt astfel denumite atunci când sunt cântate, căci expresia comună este „să se citească semnele (*simadia*)" mai degrabă decât „aceste semne (*simía*) trebuie să le citeşti"[17]. // Iar trupurile (*somata*) se numesc aşa, deoarece fără astfel de <trupuri> purtătoare de sunete, trupurile afone nu sunt puse în mişcare şi nici trupurile purtătoare de sunet <nu sunt viabile> fără trupurile afone. „Figuri" însă se numesc acestea trei: pelasthón, cúfisma şi cratimocatávasma, deoarece <cu ele> indici hironomia, ca de exemplu a tonurilor compuse, adică <este> mai reprezentativă decât alte semne purtătoare de sunete; „forţele" (lucrările, acţiunea) deoarece fără aceste forţe virtuţile melodiei nu se împlinesc. Ar fi trebuit ca încă de la început să notez câteva explicaţii ale tuturor semnelor, dar nu-mi face plăcere să indispun prin stăruinţă, ci să las <auditoriul> liniştit, ca să nu-mi reproşeze toate aceste din urmă explicaţii.

[16] În textul original este femininul acuzativ singular, probabil din greşeala copistului, care nu cunoştea valoarea semnelor de prescurtare de deasupra literelor.

[17] În limba greacă există mai multe cuvinte diferite pentru a indica noţiunea de „semn", situaţie pe care nu o găsim în limba română. Autorul vrea să facă o distincţie între *simia* şi *simadia* care reprezintă aceeaşi noţiune; nu există practic o diferenţă de nuanţă între cele două cuvinte, care aici sunt folosite cu înţelesul de „simboluri, indicaţii" ale modului de interpretare muzicală.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Întrebare: – De ce <sunt numite> semne?

Răspuns: – Deoarece sunt însemnate pe hârtie şi sunt denumite în conformitate cu numărul ce li s-a atribuit; acestea sunt tonurile afone; se mai numesc şi „semne" (*simia*), adică semne (*simadia*)[18], „trupuri" (*somata*), „forţe", „lucrări" (*dýnamis*) şi acestea sunt tonurile compuse. Se mai numesc şi „legături", „împreunate", „împletite", „figuri" (*shímata*), „trupuri" (*somata*), „synágmata", iar forţele, lucrările (*dynamis*) ehurilor <sunt> semnele (*simia*) afone, adică semnele (*simadia*).

ALTĂ „ERMINIE" A ACELUIAŞI AUTOR

Emargón[18], tremulicón, tzákisma.

Deci dintre astfel de <semne> afone şi purtătoare de sunet sunt trei cratime adică: cratima cea mare are prima arghie, dipli o are pe a doua, şi cei doi apostrofi pe a treia (arghie); căci pe prima arghie o au şi aceştia, însă la <sunetele> coborâtoare şi numai <acolo>, deoarece după cum este plasată dipli şi marea cratimă şi la sunetele urcătoare şi la cele coborâtoare, tot astfel sunt plasaţi şi cei doi apostrofi, însă numai în cadrul celor coborâtoare şi de aceea o au pe această primă arghie, adică prima cratimă. Iar dacă se întâmplă ca dipli să primească marea cratimă în cadrul sunetelor coborâtoare la orice ton, după cum sunt plasate şi în cadrul sunetelor urcătoare, cei doi apostrofi nu ar putea fi plasaţi în cadrul
48 v. // sunetelor coborâtoare, din cauza arghiei; căci dacă o astfel de arghie ar avea două sunete, nu ar mai fi o arghie. De aceea „cel care răsuceşte sunetele" adică apostroful are un singur sunet; şi cei doi <apostrofi tot> un singur <sunet> au. Spiritele (*pnevmata*) sunt patru.

Întrebare: – Ce este spiritul (*pnevma*)?

Răspuns: – Vorbim de spirite (*pnevmata*) atunci când orice răsuflare este schimbată şi mişcată cu repeziciune; în scris spiritele (*pnevmata*) sunt denumite în patru feluri: pnevma „cel sfânt" (*ághion*), pnevma „îngerul" (*ángellos*), pnevma „pasiunii sufleteşti" şi pnevma „diavolului", cel care a decăzut din rândul îngerilor din cauza orgoliului său. Sunt cazuri când şi „nous" (minte, inteligenţă) este numit „spirit", astfel de lucruri s-au scris mai de demult, deoarece chestiunea nu era bine examinată. Există şi „simţuri" (*áisthesis*) şi o oarecare lucrare, acţiune, la toposuri <provenită> din cratime, după cum se desfăşoară şi melodia (melosul), iar tsákisma şi cúfisma au caracteristicile <lor>: cufisma de exemplu este ceva uşor, lejer, şi în privinţa hironomiei şi a melosului, iar tzakisma, aşa cum o arată şi denumirea ei „frânge" puţin degetele de la mână, adică „îndoaie brusc", are o rezonanţă destul de mică şi este restrânsă (la) puţin (spaţiu) şi de aceea se numeşte tzakisma; iar paraclitikí, şi aceasta pentru <explicarea> denumirii ei, <căci> paraclitiki este o „tânguire" şi o „lamentaţie" <cuprinsă> în melosul acesteia, se plânge, se tânguie, încurajează puţin, roagă vărsând multe lacrimi şi plânsetul <străbate> din cuvintele acesteia şi de aceea se cheamă paraclitiki. Iar pentru fthora şi <în legătură cu> aceasta, pentru <lămurirea> sensului ei <putem spune că> este atunci când cineva psalmodiază şi „zice" melodia, oricare ar fi <aceasta>, voind să producă o schimbare (*enallagé*) a melodiei, se întoarce înapoi <preţ de> trei sunete sau mai mult ori numai cu unul, după cum îi arată melodia iniţială; căci această melodie iniţială „se strică" şi de aceea se numeşte „fthora" (stricare) şi este semnalată şi în aspectul ei grafic, pentru a se recunoaşte un melos „stricat" (fthoralizat). Tot aşa şi thema, dacă cineva are de gând să o marcheze cu un gest în cadrul hironomiei pentru a indica <o stare> de bucurie (veselie), adică o thema simplă (*théma aploún*), atunci se marchează semnul (desenul) themei şi este semnalată aceasta pentru ca mâna să gesticuleze, <indicând-o> pe cea simplă, ca să se realizeze perceperea themei. Şi de aceea
49 // se cheamă themă şi cu alte cuvinte „thésis" simplă, adică <pentru> hironomie.

Întrebare: – Şi câte sunete <există>?

Răspuns: – Şapte sunete.

Întrebare: – Şi de ce există numai şapte sunete?

Răspuns: – Pentru imitarea celor şapte astre care rătăcesc pe cer, a celor şapte veacuri şi în conformitate cu întreg ceremonialul religios de purificare din ziua a şaptea, iar împreună cu isonul

[18] Forma cuvântului este nesigură; la f. 47 v. apare ἥμεργον şi de aceea nu ştim care este cea corectă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

<sunt> opt, adică 8; acum ascultă şi despre ison <următoarele>: <când> cineva începe să intoneze o melodie oarecare, chiar în acel moment, primul acord al sunetului este isonul şi iată că ai un sunet, iar după aceasta le rosteşti distinct şi pe celelalte şapte şi <deci> sunt opt <sunete>.

Întrebare: – Ce este sunetul (foné) şi cum se explică denumirea lui ?

Răspuns: – Sunetul este <eliberarea cu> zgomot a răsuflării acumulate <la un moment dat>, din care rezultă o armonie oarecare şi care are nevoie de un canal pentru a ieşi afară. „Sunetul" se explică şi astfel: <cuvântul> „fos" (=lumină) este mintea (*noos*), iar tot ceea ce produce, mintea le scoate la lumină[19]. Şi sunetul <simplu> este o „răsuflare" şi un sunet armonios <tot> „răsuflare"[20] este; în afară de marele sunet sunt şi sunete urcătoare şi coborâtoare, înlănţuite de la primul până la cel de al şaptelea.

DIVIZIUNEA MUZICII

Muzica se împarte în trei: una este aceea produsă cu ajutorul gurii, alta prin intermediul mâinilor şi a gurii, iar cea de a treia numai datorită mâinilor.

Din muzica ce se produce cu ajutorul gurii fac parte: imnurile, terentismos-urile şi altele asemenea; muzica efectuată de mâini şi gură <este aceea> cântată la instrumente acţionate cu mâna sau aceea de la flaut şi altele asemenea; din aceea produsă numai prin intermediul mâinilor face parte muzica executată la chitară şi altele asemănătoare acesteia; deci o muzică este pentru gură, alta pentru mâini şi gură, alta numai pentru mâini.

Întrebare: – Ce este ehul ?

Răspuns: – Ehul este ceea ce se pronunţă într-o manieră vioaie şi este perceput ca provenind din multe sunete[21] sau este o vibraţie rezultată din lovirea unui instrument, care antrenează şi pieptul şi nările <cântăreţului>.

Întrebare: – Câte feluri de ehuri sunt ? //

Răspuns: – <Sunt> opt: ehul întâi, al doilea, al treilea, al patrulea şi plagalele <ce provin> din acestea.

Întrebare: – Ce este hironomia ?

Răspuns: – Hironomia este o regulă transmisă <nouă> de sfinţii părinţi: sfântul Cosmas autorul de cântări şi sfântul Ioannēs Damaschinos. În cazul în care cel care are de gând să cânte ceva emite un sunet, apare imediat şi hironomia, pentru ca hironomia să indice melosul; în alt chip se mai numeşte şi „mână" şi „isonul umărului" şi de aceea „mâna" întruchipează la câteva dintre semne „isonul umărului".

Trebuie să ştii că primul eh de aceea se numeşte aşa deoarece precede, adică este înaintea celorlalte ehuri; în privinţa denumirii acesta se cheamă doric (*dórios*) adică „de la dorieni", dorienii fiind cei din Monemvasia şi de aceea se cheama „dorios" şi dintr-un astfel de spirit (*pnevma*) a derivat şi hipodoricul (*ypodórios*), adică fiul celui dintâi, adică plagalul <acestuia>. Iar al doilea este din Lydia, căci se numeşte Lydia ţinutul de la Neocastroi, după cum se numeşte până astăzi câmpia Lydiei, iar din acesta <derivă> ehul plagal hipolidic (*ypolýdios*). Iar din Frigia provine cel frigian (*phrýgios*), adică al treilea <eh>, Frigia fiind o regiune în Laodiceea şi de aceea se cheamă „frygios" ehul din Frigia, şi din acesta <a luat naştere> ehul al treilea <plagal> hipofrigian (*ypophrýgios*), adică „varýs", iar din Milet <provine> ehul miletian (*milésios*), al patrulea, şi din el <a luat naştere> plagalul celui de al patrulea. Iar din astfel de regiuni au provenit melosurile ehurilor, de exemplu melosurile doriene ale primului eh, cele lidiene ale celui „lydios", frigiene ale lui „frygios" şi milesiene ale lui „milesios". Căci venind Ptolemeu, regele care s-a ocupat cu muzica, şi adunând şi altele, le-a adăugat la tonuri, chiar şi aceste denumiri ale ehurilor.

[19] Se repetă cele scrise la f. 43; lucrarea este dezlânată, lipsită de o organizare riguroasă. De aceea putem presupune că nu acesta este originalul *Erminiei* lui Plousiadinos.

[20] Am redat în cuvântul acesta unul din sensurile gr. πνεῦμα, pe care mai înainte l-am tradus numai cu „spirit".

[21] Autorul foloseşte fără distincţie cuvântul *uhos* şi pentru „eh" şi pentru „sunet", ceea ce îngreunează mult înţelegerea textului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Întrebare: – Câte ehuri sunt ?

Răspuns: – Ehuri sunt autentice (propriu-zise, principale) patru şi patru plagale şi două apéheme, adică fthorale (stricări) „nenanó" şi „naná", acestea sunt ehurile care se cântă cel mai mult în „Oraşul sfânt". //

50 Întrebare: – Câte ehuri se cânta în Oraşul sfânt şi de ce se cheamă „Oraşul sfânt" şi ce se cheamă ton ?

Răspuns: – Se cântă opt ehuri; <denumirea de> „Oraş Sfânt" se explică prin faptul că în acel oraş se află toţi sfinţii martiri ca şi ceilalţi sfinţi şi deoarece în „Oraşul sfânt" şi-au desfăşurat activitatea sfinţii părinţi şi autori <de lucrări muzicale> ca Ioannes Damaschinos şi mulţi alţi sfinţi.

Întrebare: – Câte ehuri autentice sunt ?

Răspuns: – Patru: primul, al doilea, al treilea şi al patrulea. Ca o emanaţie a celor patru s-au născut celelalte patru <ehuri> adică plagalele şi, după cum din aceste patru prototipuri s-au născut cele patru plagale, în acelaşi mod au luat naştere şi cele patru <ehuri> mediane: ehul median al primului, ehul median al celui de al doilea, ehul median al celui de al treilea şi ehul median al celui de al patrulea. Şi din cele patru mediane s-au născut cele patru fthorale şi aşa a crescut numărul ehurilor. Deci aceste <ehuri>[22] se cânta la orice slujbă, dar nu în „Oraşul sfânt".

Întrebare: – Cum este începutul unui eh, când cineva are de gând <să cânte> sau să-l înveţe pe altul ceva ?

Răspuns: – <Ehul începe> cu o intonaţie.

Întrebare: – Ce este intonaţia ?

Răspuns: – Intonaţia este începutul (punerea în mişcare) a ehului, care de exemplu este întruchipată de „anané anés"[23].

Întrebare: – Iar la al doilea <eh> care este intonaţia ?

Răspuns: – „Neanés".

Întrebare: – Ce este „neanés" ?

Răspuns: – Asta înseamnă „acum dă-i drumul, porneşte, începe".

Întrebare: – La al treilea <eh> care este intonaţia ?

Răspuns: – <Este> „naná" adică Παράκλητε συγχώρησον.

Întrebare: – Care este intonaţia la ehul al patrulea ?

Răspuns: – "Αγια adică Τὰ χερουβὶμ καὶ σεραφὶμ, aceasta este sfânta treime slăvită de către aceştia; „ánes áfes" <adică> „iartă-mă şi lasă-mă să glorific şi să înalţ un imn de slavă pe măsura dumnezeirii indivizibile". //

50 v. Întrebare: – Câte spirite sunt şi de ce ce cheamă spirit ?

Răspuns: – <Se cheamă spirit> deoarece ajută la realizarea sunetelor, căci fără acestea tonurile nu s-ar putea alcătui.

Întrebare: – Ce este sunetul (*foné*) ?

Răspuns: Se cheamă sunet (*fone*) deoarece lumina (*fos*) este mintea (*noos*) şi toate pe care le născoceşte mintea sunetul le scoate la lumină sau deoarece în sunete îşi găseşte existenţa, căci sunetul <se produce> prin desăvârşirea răsuflării care există în noi şi care are nevoie de un canal <pe unde să iasă afară>[24].

Întrebare: – Ce este papadichia ?

Răspuns: – <Este aceea care se ocupă> cu tehnica muzicală.

Întrebare: – Care sunt denumirile ehurilor ?

Răspuns: – Primul, al doilea, al treilea, al patrulea şi celelalte, <căci> nu există denumiri speciale pentru cele opt ehuri. Căci să spui: primul, al doilea, al treilea, al patrulea <asta înseamnă să indici nişte> trepte şi nicidecum denumiri. „Dorios" – adică primul, al doilea – „lydios", al treilea – „frygios", al patrulea – „mixolydios", plagalul primului – „ypodorios", plagalul celui de al doilea – „ypolydios", plagalul celui de al treilea adică „varys" – „ypofrygios" şi plagalul celui de al patrulea – „ypomixolydios" acestea sunt denumirile esenţiale şi minunata exactitate a tehnicii papadichiei[25].

[22] Loc gol în original, completat de noi.

[23] V. aceeaşi definiţie la f. 45 a manuscrisului.

[24] V. nota 14 şi cele scrise la f. 43 şi la f. 49; este pentru a treia oară când apare acelaşi pasaj.

[25] Se repetă cele consemnate la f. 49 v.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Întrebare: – Câte tonuri sunt în tehnica papadichiei?
Răspuns: – Cincisprezece.
Întrebare: – Câte semitonuri?
Răspuns: – Cinci.
Întrebare: – Câte spirite?
Răspuns: – Patru, ca şi tonurile.
Întrebare: – Ce sunt tonurile, semitonurile şi spiritele?
Răspuns: – Tonurile sunt acestea: ison, olígon, oxia, petasthí, apóderma, apóstrofos, varía, antikénoma.

DESPRE TON

Iar tonuri sunt: crátima, anástama, diplí, píasma, catávasma, tripelón adică sísma şi paracálesma. Celelalte precum psifisthón psifistocatávasma şi oxístrepton sunt melosuri şi nu tonuri. Iar semitonuri sunt acestea: elafrón, clásma, cúfisma, paraclitikí, psifistocatávasma şi oxistreptocatávasma. Se mai numesc şi melosuri şi semitonuri acestea: psilón, hamilón, elafrón, apóderma şi kéndima.

DESPRE SPIRITE (PNEVMATA)

Se numesc spirite, deoarece dau naştere la sunete, neputând să fie alcătuite fără celelalte tonuri, căci fără apostrof nu se pot forma şi iarăşi nu se pot constitui fără oligon, oxia, petasthi; nu vom găsi niciodată ypsili fără oligon, de asemenea iarăşi dacă este un apostrof, nu vom mai găsi elafrón sau hamilón; dacă totuşi vom găsi ceva, considerăm că acestea sunt false (greşite).

DESPRE KENDIMĂ

Kendima nu se poate alcătui fără celelalte tonuri, ca doar dă naştere la sunete, dar de una singură nu poate să existe; iar celelalte <se formează> adică cu ajutorul spiritului (*pnevma*) şi acestea sunt următoarele: căci ypsili are patru sunete, kendima are două sunete urcătoare, la fel şi elafron şi hamilon, însă hamilon are la micşorare (*elátosis*) două sunete. De asemenea şi celelalte tonuri, precum crátima, diplí, xirón clásma, anatríhisma, píasma şi celelalte asemănătoare lor, după cum am spus mai înainte, se numesc tonuri compuse, şi se numesc compuse deoarece sunt alcătuite din câte două sau trei tonuri adică dipli prin două oxia şi petasthi, xiron clasma prin două oxia şi elafrón, píasma prin două varia, anástama prin diplí şi petasthí.

Iată deci câte sunt acestea, după cum am spus, şi care se cheamă tonuri compuse şi iată că ai învăţat, ascultătorule, ce este tonul, ce este semitonul, ce este spiritul şi în ce chip este denumit fiecare, sau aşa sau altminteri. Iar din cele indicate mai înainte sunt trei tonuri: adică oligon, oxia şi petasthi care sunt isofone (= cu sunet egal, uniform), iar isonul nu are sunet <de fapt>, ci este cel mai „servil" (umil) dintre toate <sunetele>, acolo unde se află isonul, fie că este lângă un sunet foarte înalt, fie lângă un sunet foarte coborât, acolo îşi primeşte sunetul. Iar în afară de cele patru // tonuri care sunt înzestrate cu sunet adică: petasthi, oligon, oxia şi apostrof şi în afară de cele patru numite mai înainte adică: psifistón, hamilón, kéndima şi elafrón, le trecem pe cele douăzeci printre celelalte tonuri, care se dovedesc a fi „cu sunet" şi care le pun în mişcare <pe celelalte>, căci fără acestea toate sunt inerte şi lipsite de acţiune. Cei care sunt versaţi în tehnica papadichiei cunosc cu exactitate şi acţiunea (lucrarea, conţinutul) fiecăruia în parte. Să arătăm deci cum trebuie să lucreze tonurile împreună cu spiritele la urcare[26], după cum şi autorul de „Erminii" le-a explicat exact în legătură cu schimbările (*enallagé*)

[26] Sensul dat de dicţionare nu se potriveşte pentru acest cuvânt; probabil este sinonim pentru ἀνάβασις „urcare, înălţare".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ehurilor. „Anané anés" înaintea primului eh; dacă deviezi un sunet se face ehul al doilea, <adică> acesta „anané anés neanés", la fel iarăşi de la începutul celui de al doilea eh dacă deviezi un sunet este ehul al treilea, de exemplu „neanés ané anés"; de asemenea dacă deviezi un sunet de la începutul celui de al treilea eh, devine ehul al patrulea astfel „neanés ághia", de asemenea iarăşi de la începutul ehului al patrulea a deviat un sunet şi <s-a ajuns la> primul eh.

Întrebare: – Cum se procedează ca să-l faci să urce până la cel de al patrulea eh?

Răspuns: – După cum cel care a alcătuit cele patru ehuri a înlănţuit cele patru ehuri în funcţie de patru sunete, tot astfel cel de al patrulea <este arătat cu> „ághia". Despre plagalul primului eh (...): de la (...) eh iarăşi urcând cu patru sunete se regăseşte plagalul adică în felul acesta „ané anés aná anés"; la fel şi la cel de al doilea eh, coborând patru sunete se regăseşte plagalul acestuia; de asemenea iarăşi la al treilea <eh> coborând patru sunete se regăseşte plagalul acestuia, adică (...), iarăşi la cel de al patrulea <eh>, coborând patru sunete, se regăseşte plagalul acestuia, adică astfel „ághia" (...). Iată deci,
52 după cum vezi, ţi-am notat şi cele opt ehuri <şi> ia aminte // de unde, <provin>, şi care de la primul <eh> sau de la al patrulea, în <privinţa> primului <eh> şi a plagalelor (...).

Ascultă acum şi despre mediane şi despre fthorale; medianul este în felul acesta, primul median; primul median se face „varys", se face astfel (...), de asemenea şi al doilea (...); medianul al doilea (...). Nu am numit însă cele trei sunete medianul celui de al doilea, ci pe cele două sunete plagale ale celui de al patrulea <eh>, dacă ai spune astfel (...). De asemenea şi medianul celui de al treilea <eh> (...). Tot astfel are şi <medianul> celui de al patrulea (...), „naná", deoarece medianul celui de al patrulea <eh se realizează> dacă păstrezi regula şi astfel se realizează <ehul> autentic[27] al celui de al patrulea <eh> (...). Ascultă şi despre fthorale: fthoraua se defineşte astfel: în cazul în care ai ieşit din ehurile autentice (propriu-zise, principale) fie în sus fie în jos se cheamă fthora, atunci se pierde melosul ehului şi „se strică" (se fthoralizează), <deviind> spre celălalt eh, ca şi cum ai zice (...); „s-a stricat" <deviind> spre celălalt eh.

În ce fel se prezintă celălalt eh, cel derivat de la cel autentic către celălalt? Dacă se strică şi urcă un sunet se ajunge la ehul plagal al doilea (...); de la ehul plagal al doilea, cu un sunet, se ajunge la ehul varys (...); fthoraua iarăşi a ehului varys şi a ehului plagal al patrulea astfel <este> (...). //

52 v. Acestea sunt fthoralele celui de al patrulea eh plagal, căci după cum ţi-am spus că, <pornind> de la primul eh şi urcând un sunet, se ajunge la al doilea şi de la al doilea, <dacă> urci un sunet, ia naştere cel de al treilea şi de la al treilea, <dacă urci> un sunet, se formează al patrulea <eh> şi la plagale <există> acelaşi mod <de formare> şi cu acelaşi rezultat; căci astfel feţele bisericeşti le-au „stricat" pe acestea şi le-au înmulţit numărul, amestecând şase ehuri: pe primele (cele autentice – n. t.) pe cele plagale şi pe cele mediane şi fthoralele. Câţi <nu> spun că sunt şaisprezece ehuri, ale celor opt sunete, ale primelor (autentice) şi ale celor patru plagale şi ale celor două mediane şi ale lui „nenano". Însă David a creat cele patru ehuri, adică cele patru sunete, şi Solomon pe celelalte patru adică pe cele patru plagale ale primelor modele, ca şi pe cele două mediane, adică „nenanó" şi „naná". <Şi> scriu astfel cu un scop; câţi au celebrat templul lui Solomon de la Ierusalim în optsprezece ehuri, într-un fel sau altul, sunt nişte mincinoşi şi <spun> lucruri lipsite de logică şi care vin în contradicţie cu arta muzicală; căci nimeni nu a putut să născocească din <mintea> lui proprie această metodă, oricât de multe cunoştinţe exacte ar pretinde că are, ci apariţia întregii arte a papadichiei a fost urmarea unei practici îndelungate. Mai sunt multe <de arătat> despre arta <muzicală>, dar este imposibil să le notăm aici; căci subiectul poate fi dezvoltat în mii <de cuvinte>, dar ca să nu încurcăm lucrurile, lăsăm la o parte toate acestea.

Damaschinos prezintă în chip metaforic aceste ehuri pe care eu ţi le expun detaliat: ca urmare a acestor <explicaţii> vei găsi şi celălalt eh până la cele şapte <sunete> urcătoare şi coborâtoare (...)[28]. //

53 Întrebare: – Câte sunete sunt penultimele şi câte <se folosesc> pentru modulaţiile vocii şi unde <se plasează> sunetul pentru aceste <modulaţii> şi câte sunete există pentru modulaţiile vocii?

Răspuns: – Despre tonurile şi ehurile cântate în „Oraşul sfânt". Ton se numeşte acela care se ascute, sau devine greoi, lent, de aceea se numeşte ton; <dascălul> va spune acest lucru pentru cei cărora le va clarifica subiectul <expunerii>. Şi deoarece noi am întrebat câte ehuri se cântă în „Oraşul

[27] Mai de grabă „chul median" şi nu cel „autentic".

[28] Pasaj intraductibil.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sfânt" şi ni s-a răspuns opt, sunt dator şi eu să-ţi demonstrez că acest lucru nu este adevărat, <deoarece> de cele mai multe ori se cântă medianul celui de al doilea <ch>, ca de exemplu „Νίκην ἔχων, Χ<ρίστ>ε şi „Σὲ τὸν ἐπὶ ὑδάτων" şi altul asemănător şi altele câte au fost compuse de sfântul Ioannes Damaschinos, <care> au fost create fără <acompaniament> muzical, ca şi cele create de kir Teodoros şi kir Iosif, ca să se cânte numai pentru studiu, dar acestea <sunt compuse> cu acompaniament muzical; de asemenea de cele mai multe ori se cântă: „Ἐν τῷ σταυρὸν χαράξας, Μωσῆς" şi se zice în celălalt eh şi deci am să-ţi arăt şi ţie că se cântă toate laolaltă.

„ERMINIA PARALLAGHIEI" A LUI KOUKOUZELES ŞI A ROŢII; ÎNCEPUTUL DIPLOFONIEI

Diplofonia se manifestă astfel: la una care urcă, dacă vrei să le zici pe celelalte şapte, de fapt zici opt, repetându-l (sunetul) pe acela care urcă, la două zici nouă, la trei zici zece, la cinci zici douăsprezece, la şase zici treisprezece, la şapte zici alte şapte adică paisprezece, dacă vrei să zici un <număr> egal sau de patru ori mai mare zici douăzeci şi opt, dacă vrei de trei ori zici douăzeci şi unu, dacă ai să cânţi un melos egal adică, oricare ar fi acela, şi urcând vei realiza o dublare, zici şapte sunete, dacă însă vei cânta un melos coborâtor, vei zice iarăşi // şapte <sunete>. În momentul în care zici isonul, chiar când începi diplofonia, şi după aceea dublarea, (zici) şapte sunete, dar devin opt, dacă vrei să le zici la o <diplofonie> urcătoare; la una coborâtoare zici şase, căci se scade aceea care urcă, şi rămân numai cele coborâtoare. Căci niciodată nu se cânta cele urcătoare cu cele coborâtoare şi nici cele coborâtoare cu cele urcătoare, iar dacă cumva se aşează împreună cele coborâtoare cu cele urcătoare le alterează pe acestea. Tot astfel la două zici cinci, la trei <zici> patru, la patru – trei, la cinci – două şi la şase – una, şi la şapte <zici> isonul. Iar dacă zici la <o diplofonie> coborâtoare, zici şase, la patru – trei, la cinci – două şi la şase – una, şi la şapte – isonul şi iarăşi şapte sau paisprezece, după câtă valoare are sunetul. Iar dacă zici la o <diplofonie> coborâtoare alte <sunete> iarăşi coborâtoare, zi opt împreună cu acela, iar la două <zici> nouă, la trei – zece, la patru – unsprezece, şi la cinci – douăsprezece, la şase – treisprezece şi la şapte – paisprezece; dacă se întâmplă <să ajungi> la emiterea sunetelor urcătoare şi coborâtoare a kendimelor, zi numărul diplofoniei, iar la emiterea sunetului, oricare ar fi el, zici şi sunetul kendimelor. Iar surplusul se explică astfel: orice fel de stihiră se cântă, dacă la început şi la sfârşit sunetul este egal, atunci nu există nici un sunet în plus, nici urcător nici coborâtor. Dacă vrei ca, în acord cu ehul, începutul să domine, dacă nu există nici un surplus ci mai de grabă există o stare de egalitate, atât ehul cât şi sfârşitul îl constituie deopotrivă nişte sunete şi urcătoare şi coborâtoare; dacă însă observi că sunt sunete care depăşesc (=sunt în plus), atâtea câte spui, ca să găseşti începutul, tot atâtea sunt în plus, fie urcătoare, fie coborâtoare, şi oricare ar fi melosul, <acesta> domină totdeauna <atât> începutul <cât şi> sfârşitul, pentru conciziune // ca şi la parallaghii (=solfegii ?) (...).

Oligon – un <sunet> (...), oxia – unul (...), petasthi – unul; cufisma – unul (...), pelaston – unul (...), cele două kendime – unul (...), o kendimă (...) şi ypsili – patru (...). Apostroful – unul (...), cei doi apostrofi – unul (...), aporroi – două (...), cratimoyporroon – două (...), clafron – două (...), şi hamili – patru (...).

Şi ai grijă deci că sunetele urcătoare sunt supuse celor coborâtoare şi sunt dominate de ison, astfel după cum vezi (...).

Astfel sunt aşezate semnele urcătoare sub ison şi sub cele coborâtoare. Spiritele urcătoare, adică kendime şi ipsili, supun (=domină) şi ele trupurile urcătoare precum: oligon (...), oxia (...) şi petasthi (...), atunci când se plasează în faţa acestora sau dedesubt, în felul următor (...).

De asemenea şi spiritele coborâtoare supun trupurile de acelaşi fel: adică apostroful şi cei doi <apostrofi> „legăturile", în acest fel (...).

Cratimoyporroon se aşează sub omalós şi se formează argosýntheton şi yporroí se aşează sub piasma şi se formează sisma astfel (...).

Aporroí încă nu este nici trup (*soma*) nici spirit (*pnevma*), ci o scurtă mişcare a gâtlejului, prin care se emite un sunet foarte plăcut şi foarte armonios, de aceea se şi cheamă melos (...).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fthoraua primului <eh> (...), fthoraua celui de al doilea <eh> (...), fthoraua primului <eh> plagal (...), fthoraua plagalului al doilea (...), fthoraua lui varys (...), fthoraua lui nenano (...), fthoraua plagalului
54 v. al patrulea (...), emífonon (...) şi emífthoron, // alt emífthoron (...); se mai numeşte de către cei vechi fthora şi thematismós şi théma aploún (...) şi énarxis.

Denumirile principale ale celor opt churi: primul se numeşte doric (*dorios*) (...), al doilea lidian (*lydios*), al treilea frigian (*phryghios*), al patrulea mixolidian (*mixolydios*) (...), plagalul primului – hipodoric (*ypodorios*) (...), plagalul celui de al doilea – hipolidian (*ypolydios*) (...), plagalul celui de al treilea, adică varys – hipofrigian (*ypophryghios*) (...), şi plagalul celui de al patrulea – hipomixolidian (*ypomixolydios*) (...).

Primul <eh> (...), al doilea (...), al treilea (...), al patrulea (...), primul plagal (...), al doilea plagal (...), al treilea, adică varys (...) şi plagalul celui de al patrulea <eh> (...)[29].

Medianul primului <eh> este varys, medianul celui de al doilea este plagalul patru, medianul celui de al treilea este plagalul primului (...), medianul celui de al patrulea este plagalul doi (...).

Şi plagalele au mediane urcătoare, pe care le numim difonii: plagalul unu are ca difonie pe al treilea astfel (...) şi plagalul doi pe al patrulea (...), şi varys pe primul, astfel (...), şi plagalul patru pe al doilea (...).

Cam atâta despre acestea.

Semnele mari, cele afone, care se mai numesc şi mari ipostaze, acestea sunt aşezate numai pentru hironomie (=gesticulaţie) şi nu pentru sunet, căci sunt afone (=fără sunet): ison (...), paraclitikí (...),
55 crátima (...), diplí (...), kýlisma // antikenokýlisma (...), tromicón (...), existreptón (...), tromicón (...), sýnagma (...), tromicon omalón (...), tzákisma (...), psífisma (...), synagma (...), gorgón (...), argón (...), stavrós (=crucea) (...), antikenoma (...), omalón (...), thematismós éso (=interior) (...), altul éxo (=exterior) (...), ypégherma (...), paracálesma (...), altă paracalesma (...), xirón clásma (...), argosýntheton (...), altul „al psaltirii" (...), uránisma (...), apóderma (...), psifistoparacálesma (...), tromicoparacálesma (...), piasma (...), sísma (...), lýghisma (...), sýnagma (...), varía (...) şi énarxis.

ALTĂ EXPUNERE CARE SE NUMEŞTE „ERMINIE A ARTEI <MUZICALE>"

După toate acestea cred că este bine să notez şi o mică regulă în care să expun pe înţelesul tuturor <noţiuni> despre forţele (conţinutul) şi lucrarea (acţiunea) churilor plagale; căci deşi nu sunt autentice, ci au fost orânduite să fie plagale şi acestea au mari ipostaze şi forţe (conţinut); acestea au şi difonii şi trifonii. Şi plagalul primului <eh>, care este primul printre plagale, are ca difonie pe cel de al treilea, plagalul celui de al doilea are ca difonie pe al patrulea, plagalul celui de al treilea, adică varys, are ca difonie pe primul, iar plagalul celui de al patrulea are ca difonie pe cel de al doilea; iar plagalul celui de al patrulea are ca trifonie pe al treilea, plagalul celui de al treilea, adică varys, care ca trifonie pe primul, care fthoralizat se termină cu nenanó; plagalul primului are ca trifonie pe al patrulea (...).

Chiar aici se adevereşte acea veche regulă care zice că orice trifonie produce acelaşi eh, fie prin înălţare şi imediat la coborâre, însă nu în acelaşi mod la toate şi în toate privinţele, ci când la melos, când la parallaghi şi când într-un fel, când într-altul şi când numai la melos, când la parallaghi şi la melos, când numai la parallaghi.

Căci îl vei găsi în căsuţa plagalului al patrulea pe acelaşi <eh> şi pe al treilea şi pe medianul al
55 v. doilea (...), astfel încât de la al treilea eh (...), // alcătuind trifonia, îl vei găsi pe cel de al doilea, de la medianul al doilea, adică „neanés" îl vei găsi pe al treilea numărând trei sunete.

Căci <cel care este> piatra de temelie şi îndrumătorul tuturor celor mai buni dintre noi şi ca un astru al ştiinţei printre noi, acel „maistor" kir Ioannes numit Koukouzeles, expunând toate în chip magistral şi alcătuind canoanele pentru cele patru churi, numai pe acestea le-a indicat că sunt autentice, alcătuindu-le şi prezentându-le ca fiind de bază, a transmis <aceste cunoştinţe> explicând cel mai bine natura precum şi naşterea lor (a churilor – n. t.); însă nu a expus nici o regulă pentru cele plagale, doar pe una singură, care este şi generală, a găsit-o foarte potrivită şi a aşezat-o printre cele patru sunete urcătoare şi care se cântă în acest chip (...).

[29] Se repetă cele scrise la f. 43 v., dar într-o versiune prescurtată.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A expus <churile> plagale prin cele patru oligon, iar pe cele autentice <le-a aşezat> printre cele patru coborâtoare, adică <le-a explicat> prin cei patru aportofi, <iar> pe churile autentice le-a reprezentat din nou <în funcţie> de cele plagale, căci pe cele autentice le-a plasat <între sunetele coborâtoare> şi astfel a explicat <totul> într-o manieră generală. Căci cântăreţul, urcând treptele churilor plagale, realizează churi autentice, şi astfel plagalul chului patru devine al patrulea <ch autentic>, varys – al treilea, şi plagalul celui de al doilea – al doilea <ch autentic>, iar plagalul primului – primul <ch autentic>.

Acesta, coborând acele <sunete>, pe care urcându-le a obţinut <churi> autentice, găseşte plagale fără nici un fel de îndoială. Şi deoarece a considerat că sunt suficiente numai acestea, acel răposat bărbat nu ne-a mai transmis nimic deosebit în legătură cu churile plagale, ne mai având grijă să redea cu precizie alături de celelalte <lucruri> şi ipostazele proprii, după cum se spune, ale churilor plagale, ci le-a inclus printre cele <ale churilor> autentice, şi le-a amestecat, expunându-le pe amândouă, şi pe cele plagale printre cele autentice şi pe cele autentice printre plagalele acestora; şi cele autentice coboară până la plagale şi plagalele urcă până la cele autentice şi astfel se formează unele din altele; deoarece deci şi noi am ajuns <să vorbim> despre acest subiect, // am socotit că trebuie să spunem ceea ce credem de cuviinţă şi să prezentăm churile plagale ca fiind şi acestea puncte de plecare, şi poate nu este un lucru fals sau nepotrivit, după cum m-am convins eu însumi.

Vom spune, lăsând la o parte truda <studierii> autorilor mai vechi, în care s-au descoperit <multe lucruri> în legătură cu subiectul propus, că totodată am avut un mare beneficiu, aşa după cum obişnuim să aprindem un foc <mare> de la o scânteie neînsemnată; de aceea dacă cineva ar dori să ne urmeze ca pe nişte dascăli, îl vom călăuzi; şi îi vom învăţa pe aceştia prin prezenta regulă, ca să aibă permanent în minte aceste cuvinte. Într-un cuvânt deci, să ştiţi definiţiile generale pentru aceasta: cunoscând cele patru churi (autentice – n. t.) adică primul, al doilea, al treilea şi al patrulea le poţi deduce şi pe cele plagale, plagalul celui de al doilea, plagalul celui de al treilea, adică „varys" şi plagalul celui de al patrulea. Se numesc autentice (propriu-zise, principale) deoarece acestea domină totdeauna melodiile şi cântările, căci nu poate cineva să cânte o melodie oricât de mică fără să se folosească de aceste churi, deoarece nu au altele superioare lor, ci acestea constituie elemente primordiale şi <sunt> ca nişte izvoare ale tuturor melodiilor ori de câte ori cineva ar dori să cânte şi să înalţe sunetul de aceea şi sunt urcătoare, adică cele care urcă, se înalţă şi de aceea la fiecare urcare (înălţare) vei găsi un ch autentic la fiecare sunet. Deoarece <un melos> oarecare nu face numai să urce, dar mai şi coboară şi „deviază" (ajunge la churile plagale – n. t.), fiind gata să se oprească chipurile, şi acestea au aşa numitele plagale ale lor şi „deviază" către ele (ajung la plagalele lor – n. t.) şi în cele din urmă încetează <cu melodia>; de aceea s-au numit aceste plagale şi încetare a <chului>, căci <churile> autentice „deviind" spre acestea încetează cu totul în cadrul lor, fiind ca nişte fii, copii <ai lor> (cele plagale – n. t.), căci s-au născut din ele (din cele autentice – n.t.) şi sunt unite cu acestea.

Iar din toate acestea se nasc şi difonii şi trifonii şi tetrafonii şi „neanoi" şi „naoi"[30] şi mediane şi paramediane şi autentice şi paraautentice; iar cele autentice // au difonii la urcarea <melosului> şi la coborâre astfel: primul ch la urcare are ca difonie pe al treilea, iar la coborârea pe varys, cel de al doilea la urcare are ca difonie pe cel de al patrulea, iar la coborâre pe plagalul celui de al patrulea, <care> se mai numeşte şi medianul al doilea; şi medianul al treilea la urcare are ca trifonie pe primul <ch>, iar la coborâre pe plagalul primului; cel de al patrulea la urcare are ca difonie pe al doilea, iar la coborâre pe plagalul celui de al doilea şi astfel arată aşa-numitul „leghetos", care cel mai adesea <porneşte> de la o parallaghie dublă şi se numeşte varys.

Churile autentice au următoarele trifonii: primul la urcare – pe cel de-al patrulea, iar la coborâre pe plagalul celui de al doilea; chul al doilea la urcare are ca trifonie – pe primul, şi la coborâre pe varys; iar cel de al treilea la urcare are ca trifonie pe al doilea, iar la coborâre – pe plagalul celui de al patrulea, iar cel de al patrulea la urcare are ca trifonie – pe cel de al treilea, iar la coborâre pe plagalul primului şi chiar aici ia naştere şi parallaghia dublă.

[30] Noţiuni cu totul noi în hermeneutica muzicală; nu ştim cât de corect sunt redate de copist.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Şi pentru toate să fie ca o regulă universală şi pentru fiecare în parte că melosurile şi fthoralele schimbă churile şi le transformă pe unele în altele: pe primul <în> al doilea (...), pe al doilea <în > al treilea (...), pe al treilea <în> al patrulea (...), într-o anume înlănţuire.

De asemenea şi plagalele au difonii, trifonii şi tetrafonii: căci plagalul primului are ca difonie şi median – pe cel de al treilea, căci acelaşi <eh> indică şi difonia, iar medianul <indică> medianul tetrafoniei.

Difonia s-a născut <astfel>: după cum se spune, plagalul primului la urcare <are> ca difonie şi median – pe cel de al treilea, iar la coborâre – pe varys; plagalul celui de al doilea are ca difonie la urcare – pe cel de al patrulea, iar la coborâre pe plagalul celui de al patrulea; varys la urcare are ca difonie – pe primul, şi la coborâre – pe plagalul primului; plagalul celui de al patrulea la urcare are ca difonie – pe al doilea şi la coborâre – pe plagalul celui de al doilea.

57 Iar trifoniile // se prezintă în acest fel: plagalul primului <eh are> ca trifonie la urcare pe cel de al patrulea, iar la coborâre îl <are> pe plagalul celui de al doilea; plagalul celui de al doilea are la urcare ca trifonie pe primul, care „stricându-se", după cum se spune, îl realizează pe „nenano", iar la coborâre pe „varys", care fthoralizându-se (...) <îl realizează> pe „leghetos" (...); iar „varys" la urcare are ca trifonie pe cel de al doilea, iar la coborâre pe plagalul celui de al patrulea; iar plagalul celui de al patrulea la urcare are ca difonie pe cel de al treilea, iar la coborâre pe plagalul primului în conformitate cu măsura parallaghiei; iar după măsura parallaghiei duble şi a regulii care spune că orice trifonie realizează acelaşi eh, tot aşa se produc schimbările şi în plagalul al patrulea prin analogie <cu celelalte>.

Au şi tetrafonii în chipul următor: plagalul primului îl denumeşte pe primul <eh>, care este autenticul acestuia, <iar> acesta, care este numit autentic, este tetrafonia celorlalte; chiar dacă celelalte trei ehuri autentice sunt tetrafonii prin natura şi prin ordinea (aranjarea) lor, acesta însă este superior celorlalte, deoarece dacă urci patru sunete, plecând de la fiecare eh plagal, vei găsi foarte uşor pe autenticul acestuia, care se mai numeşte şi tetrafonie, deoarece pornind de la ehul indicat, a urcat patru sunete, ca şi cum de exemplu, <plecând> de la primul plagal ai zice astfel (...); de la plagalul al doilea (...); de la varys (...); de la plagalul al patrulea (...).

Acum ai luat deci cunoştinţă de toate cele patru tetrafonii autentice, deoarece dacă urci patru sunete, <plecând> de la ehurile plagale, le vei găsi pe cele autentice, însă şi tetrafoniile şi celelalte, după cum se spune şi după denumirea ce o poartă, sunt autentice; dar primul eh are forţa cea mai mare
57 v. în comparaţie cu celelalte şi nici unul dintre celelalte nu // are caracteristicile acestuia în calitate de primă tetrafonie, căci are multe faţete: are şi o mişcare lentă, dar şi una foarte puternică, ca şi un aspect extrem de bătăios, ostil, apoi un melos strălucitor şi extrem de sincer şi apoi ritmurile cântărilor acestuia; prin acestea deci pe drept cuvânt primul <eh> este mai plin de strălucire decât celelalte şi de aceea a căpătat şi supremaţie asupra lor şi se numeşte primul, care mai este deci şi agreabil şi plăcut; se numeşte tetrafonie deoarece urcă patru sunete, <plecând> de la primul plagal.

Plagalul celui de al doilea are ca tetrafonie pe cel de al doilea, varys are ca tetrafonie pe cel de al treilea, plagalul al patrulea are ca tetrafonie pe cel de al patrulea. Au şi paramediane, adică paraautentice <astfel>: plagalul primului pe ehul al doilea (...); plagalul celui de al doilea pe al treilea (...); plagalul celui de al treilea, adică varys, pe cel de al patrulea (...); plagalul celui de al patrulea pe primul astfel (...).

Cineva s-ar putea mira cum plagalele ehurilor, care sunt mult mai neînsemnate decât cele autentice, au tetrafonii, iar cele autentice nicidecum; <asta> deoarece fiind plagale prin natura lor au aşa numitele tetrafonii în mod legitim, iar <celelalte> fiind autentice în mod legitim, tot din această pricină, nu au <tetrafonii>, ca să ajungă tetrafoniile acestora (ale plagalelor – n. t.) din moment ce tetrafoniile <provin> dintr-un eh autentic, adică devin dominante, ieşind <în afara ehului> şi urcând patru sunete.

Şi pe drept cuvânt acela va fi numit şi va lua naştere ca autentic; acesta (ehul – n.t.) pe care îl părăseşti şi <apoi> îl înalţi cu patru <sunete> nu mai este autentic, ci coborând acesta (cel autentic – n. t.) patru sunete se va forma <ehul> plagal; şi astfel plagalele au ca tetrafonii ehurile lor autentice
58 <corespunzătoare>, // căci niciodată nu vor putea fi autentice, ci <numai> plagale. <Ehurile> principale fiind în mod legitim autentice nu ar putea să aibă <ca tetrafonii tot pe cele> autentice şi nici n-ar putea fi numite plagale, de vreme ce sunt autentice. Şi cam atât <am avut de zis> despre acestea.

Se spune şi despre melosuri şi fthorale că acestea sunt cele care schimbă şi ehurile şi parallaghia în privinţa măsurii; există <împrejurări> când alcătuiesc şi conţinutul şi melodia <ehului> iniţial, lucruri pe care dacă cineva le va cerceta cu pricepere în expunerea alcătuită de noi despre aceasta, ca şi despre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

măsura sunetelor, despre rânduiala şi conţinutul ehurilor, le va găsi în prezenta regulă, dacă o va parcurge până la sfârşit.

Toate acestea au fost compuse şi alcătuite cu mare efort de către cel mai umil dintre feţele bisericeşti pricepute în arta muzicii kir Ioannes iereul, care mai era numit şi Plousiadinos.

Dacă toate acestea vor fi suficiente şi folositoare pentru voi, cei care vă ocupaţi cu muzica, noi vom fi multumiţi, iar dacă le găsiţi nefolositoare şi fără nici o importanţă, reproşul să fie adresat nu metodei <de expunere>, ci lipsei de cunoştinţe.

Transcriere şi traducere de
NATALIA TRANDAFIRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

42. Τοῦ λαμπροτάτου Ἰωάννου ἱερέως Πλουσιαδηνοῦ ἑρμηνεία τῆς / μουσικῆς. /

Ὁρᾷς οὖν τούτων τῶν τεσσάρων κ<αὶ> ἐν τῇ μουσικῇ τέ/χνῃ πνεύματα τέσσαρα λέγονται, ἃ κ<αὶ> πρόσω ὁ λόγος εὐρύτερον διδάξει ἡμᾶς καὶ τὰ μὲν δύο πνεύματα ἐν ταῖς / <κ>ινούσαις[1] φωναῖς καὶ τὰ ἕτερα δύο ἐν ταῖς κατειούσαις· πνεύ/ματα δὲ ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ πνέειν, καὶ πνεῖν ἐ/στι τὸ / πνοεῖν παρέχον καὶ ζωογονοῦν τὸ σῶμα. Τὰ γὰρ σώματα ἀ/πικείμενα αὐτοῖς τοῖς πνεύμασι κινοῦνται καὶ καλοῦνται / νεφέλαι καὶ κυματοῦται θάλασσα τῇ βιαίᾳ πνοῇ τοῦ ἀνέ/μου. Πνεύματος δὲ μὴ ὄντος τὸ σῶμα ἀκίνητον μένει, καὶ / οὕτως ἠρεμεῖ ἡ γῆ καὶ ὑπο[2] τὴν γῆν αἱ νεφέλαι. Οὐ γαλινιᾷ θάλα/σσα, καθὼς κ<αὶ> ἐπὶ τοῦ ἀν<θρώπ>ου ἐστ' ἂν ἡ ψυχὴ προσμένει τῷ / τοῦ ἀνθρώπου σώματι, κινεῖται ἔθνα[3] κ<αὶ> βούλεται, καὶ τὰ / δοκοῦντα αὐτῷ διαπράττεται, ἄνευ δὲ ταύτης νεκρὸν ἐστι / καὶ ἀκίνητον. Οὕτως καὶ ἐπὶ τῶν τόνων καὶ ἐπὶ τῶν πν<ευμ>ά<τ>ων: / τὰ γὰρ πνεύματα ἄνευ τόνων ἀσυνίστανται, καὶ αἱ τόνοι ἄνευ / πν<ευμ>ά<τ>ων οὐ κινοῦνται. <Καὶ> τὰ μὲν οὕτως, φέρε δὲ εἴπωμεν <καὶ> / περὶ τῶν τόνων. /

Τόνοι δὲ εἰσὶ τρεῖς: τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον καὶ ὁ ἀπόστροφος, ἃ κ<αὶ> / πνευμάτων συνίστανται καὶ καλοῦνται. Λέγονται τόνοι ἡ ὀξεί/α κ<αὶ> ἡ πεταθὴ καὶ εἰσὶ διὸ[4] καὶ συστέλλονται ἐπιτιθεμένων αὐ/τοῖς τόνου καὶ διὰ τοῦτο τόνοι κυρίως λέγονται· πᾶς γὰρ τόνος / οὐ κυρίως· ἀλλ' ὁ ἐκ τόνου δεχόμενος μειώ σιν οὐκ ἔτι τόνος κυρί/ως, ἀλλὰ κατεχρηστικῶς. Διὸ κ<αὶ> Πτολεμαῖος οὐ[5] μουσικός, ὡς μαν//(42v.) θάνομεν παρὰ τῶν ἀρχαί<ων>, ἐφεῦρε τοὺς τόνους τού-τους ὕστερον / ὡς ἐπὶ[6] τὸ δίκαιον τῇ χειρονομίᾳ. Λέγονται κ<αὶ> σύνθετοι / τόνοι καὶ οὐ λέγονται τόνοι ἀλλὰ σημάδια καὶ ὅταν μὲν τέθεν/ται, λέγονται ση-μάδια, ὅταν δὲ φάλλονται λέγονται· προσλαμ/βάνουσι γὰρ ταῦτα πνεύματα καὶ τὰ σημαινόμενα, αἱ ἀσύνθετοι / καὶ πορεύονται, ἐνεργοῦσι τῇ ἐπιτηδηότητι[7] τῆς χειρονο-μίας, τὴν / ἐπιτεθεῖσα αὐτοῖς φωνήν. Μὴ ὄντων δὲ τῶν τοιούτων πν<ευμ>ά/των οἱ λοιποὶ τόνοι ἀνενέργητοι μένουσι, μηδ' ὁποσοῦν ἀφ' ἑ[8] αὐ/τῶν κινούμενοι ἐπι-τιθεμένων δὲ τῶν τοιούτων πνευμάτων κι/νοῦνται καὶ[9] οἱονεὶ ἐμψυχοῦνται σώματα γὰρ κ<αὶ> οὗτοι / εἰσὶν συνδούμενα τοῖς πνεύμασιν. ἄλλως γὰρ οὐ κινηθήσε/ται ποτὲ τὸ σῶμα χωρὶς πνεύματος. Σκοπεῖ οὖν ἀκριβῶς τὸ / σῶμα τοῦ ἀν<θρώπ>ου διὰ τεσσάρων στοιχείων συνίσταται, διὰ ὑγροῦ, / ξηροῦ, ψυχροῦ καὶ θερμοῦ καθὼς ἀνωτέρω εἰρήκαμεν, οὕ/τως ἡ ῥυθμητικὴ αὕτη. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τί ἐστὶ τόνος;

Ἀπόκρ<ισις>: – Τόνος ἐστὶ περὶ ὃν ἄδομεν κ<αὶ> τὴν / φωνὴν εὐρυτέραν ποιοῦμεν κ<αὶ> ἄλλως τόνος λέγεται παρὰ τοῦ τείνω τὸ τανὺ τόνον, τεταγμένος γὰρ ἐστί, καὶ κα-τὰ πολὺ ὑπερέχων. Εἴπωμεν τοίνυν κ<αὶ> περὶ πνεύ-ματος τόνου. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τί διαφέρουσι πνεύματα κ<αὶ> τόνοι; /

Ἀπ<όκρισις>: – Διαφέρουσι τὰ μὲν ἀνιόντα πνεύματα ἐπὶ τῇ ἀναῤῥοῇ κ<αὶ> ἀνα/φώσει κινοῦνται φωνῆς, τὰ δὲ κατιόντα ἐπὶ ὑπορῥοῇ καὶ ἀ/ναπτινεύσει φωνῆς. Ὁ δὲ τόνος διὰ χειρονομίας κ<αὶ> ἐπιτήδευσιν / κ<αὶ> ἐναλλαγὴν τῆς φωνῆς. Καὶ οἱ μὲν κυρίως τόνοι ἀνιοῦσι κ<αὶ> κα/τι-οῦσι μικρὸν τῇ φωνῇ κ<αὶ> ἄκουε νουνεχῶς. Οἱ δὲ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

σύνθετοι τόνοι / ἄνευ τεσσάρων πνευμάτων κ<αὶ> τῶν κυρίων [10] τριῶν τόνων οὔ/τε κατιοῦσιν, ἀλλὰ τελείως μένουσιν ἀκίνητοι. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πρώην ἐπὶ τὸ παλαιὸν ἦχος ἦν ἢ μέλος; /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἦχος, καθὼς ὁ προφήτης λέγει: „Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν ἠχῳ σάλ/πιγγος." / Ἅμα γὰρ ἐνηχήσεις στιχηρόν τι, εὐθὺς γνωρίζεται καὶ τὸ // (43) μέλος τοῦ μέλλοντ<ος> ψαλθῆναι στιχηροῦ, εἴ τι ἄλλο, οἷόν τε λέ<γε>ται / „ἀνανὶ ἀνανί," ἐπέστη ἡ εἴσοδος· τροπάριον ἐνηχίζεις, εἶτα / ψάλλεις ἢ δύνασαι μελῆσαι τί, πρότερον μὴ ὑποβάλλ/ων τὸν ἦχον. /

Ἐρ<ώτησις>: – Διαφέρει ἦχος τοῦ μέλους; /

Ἀπ<όκρισις>: – Ναί, διαφέρει. Ὁ μὲν ἦχος προτερεύει τοῦ μέλους καὶ οὐ δύ/νατα τὶς μελῆσαι τὸ τυχόν, ἐὰν μὴ πρότερον ἐνηχήσῃ / αὐτὸ καὶ οὐ συνίσταται μέλος ἄνευ ἦχου [11], μέλος δὲ τὸ ἀπὸ τοῦ / ἤχου γενόμενον. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τί διαφέρει ψαλμὸς τῆς ᾠδῆς; /

Ἀπ<όκρισις>: – Διαφέρει: ὁ μὲν γὰρ ψαλμὸς λόγος ἐστὶ μουσικὸς εὔρυθμος / κατὰ τοὺς ἐναρμονίους λόγους κρουομένου τοῦ ὀργάνου, διὸ καὶ / τὸ τοῦ Δαβὶδ ὄργανον ψαλτήριον κατονόμαστο· ᾠδὴ δὲ ψυ/χὴ ἐμμελὴς ἀποδιδομένη ἐνάρμοστον χωρὶς τῆς ὀργάνου συγ/χύσεως καὶ ἄλλος ψαλμὸς ἐστὶν ἢ δι' ὀργάνου μουσικὴ μελῳδία. ᾠδὴ δὲ ἡ διὰ τοῦ στόματος γινομένη τοῦ μέλους μετὰ / τῶν ῥημάτων ἐκφώνησις. /

Ἐρ<ώτησις>: – Διαφέρει ὁ μὲν αἶνος ἐπὶ εὐφροσύνῃ καὶ μόνῃ λέγεται ἡδο/νῇ, ὡς τὸ αἶνος τῷ Θεῷ ἡδυνθείη αἴνεσις· ὕμνος δὲ ὁ εἰς μνή/μην κ<αὶ> ᾠδὴν ἄγων τοὺς ἀκούοντας, ~~ἀλλὰ~~ ταῦτα μὲν ἐν τοσούτῳ. [12] /

Ἐρ<ώτησις>: – Τί ἐστὶ φωνὴ καὶ τὶ ἐτυμολογεῖται; /

Ἀπ<όκρισις>: – Φωνὴ ἐστὶν ἀπήχημα τεθησαυρισμένου πνεύματος διά τιν<ος> / ἁρμονίας ἐξαγομένου ἀρτηρίας προσδεομένου. Φωνὴ δὲ ἐτυ/μολογεῖται διὰ τὸ φῶς εἶναι νοός· ἃ γὰρ ὁ νοῦς γεννήσει εἰς / φῶς ἐξάγει. Ἐντεῦθα δὲ γενόμενοι ἐξετάσωμεν ἀκριβῶς, / τὶ βούλεται τὸ μετ' ἤχου κ<αὶ> μίτους ψάλλον [13] ἡμᾶς, ἵνα ἕκαστος / ἡμῶν κ<αὶ> τέρπῃ τὴν ψυχὴν ψάλλων καὶ ὑποκλέπτῃ ᾄδων τὸν / ἐκ τῆς ἀναγνώσεως πόνον· ἐπειδὴ γὰρ οἶδεν ὁ Θεὸς πολλοὺς / τῶν ἀν<θρώπ>ων ῥᾳθυμοτέρους ὄντας κ<αὶ> πρὸς τὴν τῶν πνευμα/τικῶν ἀνάγνωσιν δυσχερῶς ἔχοντας κ<αὶ> τὸν ἐκεῖθεν οὐχ ἡ/δέως κάματον δεχομένους, ποθεινοτέρους τοὺς πόνους ποιῆ/σαι βουλόμενος κ<αὶ> τὸν κάματον ὑποτέμνεσθαι, τὴν τοῦ // (43v.) μακαρίου [14] Δαί<βι>δ ἐκίνησε γλῶσσαν μελῳδίαν ἀμίξας τῇ / προφητείᾳ, ὡς ἵνα ῥυθμῷ τοῦ μέλους ψυχαγωγούμενοι μετὰ / πολλῆς τῆς τέρψεως τοὺς ἱεροὺς ἀναπέμπομεν ὕμνους· οὕτω γὰρ ἡ φύσις ἡμῶν πρὸς τὰ ᾄσματα καὶ τὰ μέλη ἀκείως / ἔχει ὡς κ<αὶ> τὰ ὑπομαζία βρέφη κλυθμηρίζονται, οὕτω / κατακοιμίζεσθαι καὶ γυναῖκες αἰστηρεύουσαι [15] καὶ νήπια / καὶ ὀδηπόροι τὰ ᾄσματα τῶν ἔργων καὶ πόνων παρα/μυθοῦνται, ὡς τῆς ψυχῆς τοῦ μέλους ἀκουούσης ῥᾴον ἅπαντα ἐνεγκεῖν δυνα/μένη [16] τὰ ὀχληρὰ καὶ ἐπίπονα.

<Καὶ> / ἐπεὶ ἡ ψυχὴ ἡμῶν οἰκείως ἔχει πρὸς ταῦτα ἀνέσεως, / ἵνα μὴ πορνικὰ ᾄσματα οἱ δαίμονες εἰ/σάγωσι καὶ / ἀπαντᾶν ἀνατρέψωσι τῆς ὀρθοτητος τοῦ ψαλμοῦ, ἀποστεί/λισεν ὁ Θεὸς ταύτῃ τῇ γλυκύτητι, ὥστε ὁμοῦ πράγμα κ<αὶ> / ἡδονὴν φέρειν καὶ ὠφέλειαν παρέχειν τοῖς τὰ τοιαῦτα / ψάλλουσι καὶ ἄλλως διὰ τοῦτο τὰ ἐναρμόνια ταῦτα μέλη / τῶν ψαλμῶν ἡμῖν

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ἐπιμένονται, ἵνα οἱ παῖδες τῇ ἡλικίᾳ / ἀκμάζοντες ἢ καὶ ὅλως τῶν ἓ" φριγῶντες τῷ μὲν δοκεῖ / μελωδεῖν, τῇ ἀληθείᾳ δὲ τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύονται. Ὦ, / τῆς σοφίας ἐπίνοι<αν> τοῦ διδασκάλου ὁμοῦ τε ᾄδειν ἡμᾶς <καὶ> / τὰ λυσιτελῆ [17] μανθάνειν ἡμᾶς μηχανομένου· ὅθεν καὶ μᾶλλον ἐντυποῦνται ταῖς ψυχαῖς τὰ διδάγματα, βίαιον γὰρ μά/θημα παραμένειν οὐ πέφυκε· τὸ δὲ μετὰ τέρψεως κα<ὶ> χαρᾶς / ᾀδόμενον μέλος, μονιμώτερον ἡμῶν τοῖς σώμασι καὶ ταῖς / ψυχαῖς ἐνιζάνειν καὶ αὐξάνει. Κα<ὶ> ἡ μὲν πρόχειρος αἰτία κα/θ'ἣν μεθ'ἡδονῆς τὴν ἐν τοῖς ψαλμοῖς μελέτην ποιούμεθα / αὕτη ἐστί.

<Ἐρώτησις>: – Τὸ δὲ δίχως τοὺς χοροὺς ποιεῖν καὶ διαιρεῖν / καὶ ψάλλειν τίς ἡμῖν τοῦθ'ὑπέδειξεν; [18]

<Ἀπόκρισις>: – Ἄκουε, ἀκροατά: / τὸ δύο χοροὺς ψάλλειν Φλαβιανὸς ὁ μακαριώτατος ἀρχιε/πίσκοπος Ἀντιοχίας παρέδωκεν, ὡς εὐάρμοστον κα<ὶ> ὡς ἀ/ειθαλῆ τὴν μελωδίαν ποιῶν, μικρὸν ἀπ' ἀλλήλων τοὺς / ψάλλοντας διαστήσας κα<ὶ> μικρὸν ἐν τάξει θέσθαι. Οὗτος ἐκέ/λευσε καὶ νενομοθέτηκε ψάλλειν εὐχαρίστως καὶ εὐρύθμως.... [19] // [42 v.] ὡσὰν / θατέρου τῶν μερῶν, ἡσυχάζοντος κα<ὶ> πνεῦμα ὡς ὑπεραναλαμβάνοντος / τῇ τοῦ ἑτέρου ψαλμῳδίᾳ κα<ὶ> διὰ τοῦτο οὔτε ὁ ψάλλων οὔτε ὁ ἀκούων ἀρκέσει / ποτέ· ταῦτα δὲ οὐ μετὰ κραυγῆς τινὸς ὡς οἱ τὴν μουσικὴν ψάλλοντες, εἰ δὲ γε / θέλεις ἀληθῶς ἐμμένουσα ψάλλειν ἐπὶ τῇ δυνάμει τῇ σῇ κα<ὶ> μὴ βιασθῇς ὡς / οἱ πολλοὶ κραυγὰς ἀήμους κα<ὶ> ἀτάκτους ἐκπέμπουσι φωνὰς οὐ γὰρ τῶν / ἐννοούντων ταῦτα τῶν κυρίως ἀν<θρώπ>ων ὄπουγε κα<ὶ> ὁ Πέτρος κανὼν διαῤῥήδην / βοᾷ· κανὼν γ<ὰ>ρ ὁ συνάζων ἐκείνου τὰ ἐμὰ ταῦτα ἀπείργει φάσκων, / οὕτω ψάλλειν τοὺς ἐπὶ ταῖς θείαις παραχενομέν<αις> ἐκκλησίαις, βουλόμε/θα μετὰ φόβου Θ<εο>ῦ κα<ὶ> κατανύξεως· τῶν γὰρ παραγενόμεν<ας> κ<αὶ> ἀήμους / φωνὰς κα<ὶ> κραυγὰς ἀδόνους οὐκ ἀποδεχόμεθα τὴν ὁρμήν· γέγραπται / γὰρ μὴ ἐκβιάζετε τὴν φύσιν ὑπὲρ τὴν φύσιν ἀλλὰ μετὰ τῆς προσηκούσης εὐλαβῆς προσάγειν δεῖ τῷ Θε<ῷ τοὺς ὕμνους· εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσται δεῖ τοὺς εὐ/λογοῦντας τὸν κύριον καθώσπερ τὸ ἱερὸν ἀπεφήνατο λόγιον καὶ ὁ χρυ/σοῦς τὴν γλῶτταν κα<ὶ> μέγας τῆς οἰκουμένης φωστὴρ τάδε εἰσί· καθ'ἑ/κάστην ἄγγελοι εἰσὶν ἀπογραφόμενοι τοὺς παρισταμένους ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ. /

Ἐρώτησις: – Πρὸ τοῦ γενέσθαι τοὺς ἤχους ὑπῆρχον φωναί, ἤγουν μέλη τόνων; /

Ἀπόκρισις: Ὑπῆρχον μὲν μέλη, πλὴν ἀήχα κα<ὶ> ἀνάρμοστα, καὶ πρὸς κραυγὴν βίαι<αν> / τὴν φύσιν ἐκβιάζοντα· κατὰ δὲ τὴν τῶν ἤχων εὐάρμοστον σύνθεσιν, τὰ / πάντα εἰς τάξιν συνηρμόσθησαν καὶ ἡ βιαία παραφωνὴ καὶ ἡ κραυγὴ / ἡ ἀπρεπὴς εἰς μέτρον καὶ τάξιν κατέστησεν. /

Ἐρώτησις: – Πόσοι τόνοι εἰσὶ καὶ τί τὰ αὐτῶν ὀνόματα; /

Ἀπόκρισις: – Τόνοι μὲν εἰσὶ πεντεκαιδέκα· εἰδὲ ἀπειθεῖς ἐρώτησον πόσα κά/βαλα ἔχει ἡ τελεία μουσική, καὶ εὑρήσεις τὰ πάντα δεκαπέντε, δηλα/νότι τόνοι τε εἰσὶ πρὸς ἀναλογί<αν> τούτων· τὰ δὲ ὀνόματα αὐτῶν εἰσί· / τὸ πρῶτον ἴσον, ὡς καὶ ἐπὶ τῶν γραμμάτων ἐστὶν ἔμψυχον· οὕτω καὶ / τὸ ἴσον, ἐπειδὴ τὴν ἀρχὴν ἐξ αὐτοῦ ποιούμεθα καὶ ἄνευ τούτου οὐκ ἔτι δυ/νατὸν ἑλεῖν ἡμᾶς φωνήν, οὔτε ἀνιοῦσαν

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

οὔτε κατιοῦσαν δέον εἶναι / τοῦτο καὶ φωνήν, καθὼς
καὶ ἐστὶ καὶ ἔχει μὲν φωνὴν τοιάνδε ἤτοι ἀριθ/μὸν
οὐκ ἔχει· καὶ ἄκουσον τί ἐστι ποία φωνὴ ἐστὶν ἡ
ἀπεκδοχὴ καὶ / οὐκ ἔστιν ἄλλως εὑρεῖν φωνὴν εἰμὶ
τὸ ἴσον κατ' ἀρχὴν ὑποβάλλει / εἰ δὲ ἀριθμητικὴ φω-
νὴ ἔστιν ἡ μετὰ τάξιν ἐμμελῶς καὶ κατὰ ἀ/κο-
λουθί<αν> τοῦ εἱρμοῦ ἐναρμονίως ᾀδομένη οἷον τὸ εὐ-
τάκτως ᾀδόμε/νον μέλος· περὶ μὲν τοι ἴσου καὶ τοῦ
ἔμπροσθεν πολλὰ λέγειν ἔ/χομεν. Ἄκουσον δὲ καὶ πε-
ρὶ τοῦ ἀλίγου· ὀλίγον καλεῖται διὰ τὸ ἐπάνω//[43]
τοῦ ἴσου ἐξηχεῖν ὁ λόγος καὶ ἐν τούτῳ τὴν τοιαύ-
την ἐπωνυμίαν / κέκτηται, διὰ τὸ ὀλίγον ἐκχεῖσθαι
καὶ ἡμερέως ἐπάνω τοῦ ἴσου / ὁ δὲ ἀπόστροφος
στρέφει τὴν τούτου φωνὴν καὶ τὴν ἐπωνυμί<αν>
κέκ/τεται ταύτην· τὰ δὲ κυρίως ὀνόματα τούτων εἰ-
σὶ ταῦτα ἤγουν / τόνοι, οὓς ὄπισθεν προειρήκαμεν
τρεῖς· ὀξεῖα δὲ λέγεται διὰ τὸ / ὀξέως τίθεσθαι καὶ
τὴν φωνὴν ὀξεῖαν ποιεῖν. /

Ἡ δὲ πεταστὴ διὰ τὸ ὡς περὶ πετάσματα τινὸς
καὶ ὁμαλῶς πῶς / τίθεσθαι καὶ ποτὲ μὲν ἔσω, πο-
τὲ δὲ ἔξω πετᾶσθαι, ὡς ὑποπτεύματος / πτεροῦ τινὸς
κούφου ἐλαυνομένη, ἔνθεν καὶ ἔνθεν, καθὼς πάντες /
ἐπίστασθαι καὶ ναὶ μακαρίζω τὸν αὐτὴν οὕτως πῶς
ὀνομάσαντα, δικαίως γὰρ ἔφησε αὐτὴν πεταστήν, ἐν
τῷ μέλειν γὰρ αὐτὸν χειρονομεῖσθαι / ἡ χεὶρ ὥσπερ
πτερὸν ἀνίεται καὶ πετᾶται ἔξωθεν καὶ ἔσωθεν διὰ
τοῦτο / ὁ μουσικὸς πεταστὴν αὐτὴν κατονόμασεν.

Σεῖσμα καλεῖται / διὰ τὸ τὴν ὑπορροὴν προσ-
λαμβάνειν· ὑπὸ γὰρ δύο βαρειῶν καὶ ὑπορ/ροῆς τὸ
σεῖσμα καθίσταται· ἔχει δὲ καὶ τὴν ὑπορροὴν ὥσ-
περ οὔντινα / ἠσκώλημα καὶ ἐν τούτῳ σεῖσμα καλεῖται·
ἡ δὲ ὑπορροὴ ἔχει φωνὰς δύο ὁπουδ'ἂν τεθῇ, ἐν τῷ
σείσματι δὲ φωνὰς οὐκ ἔχει / ἀλλὰ προλαβάνει αὕτη
τὸ πίασμα, ἵνα ἐναλλαγήν τινα τῆς χει/ρονομίας>
ποιήσῃ, εἴπω δὲ καὶ τοῦ //(44)μέλους. Εἰ γὰρ οὐκ ἦν
ὑπορροή, ἔμελλε χειρονομηθῆναι πίασ/μα, ἵνα δὲ ὑπο-
σείσῃ τὴν χεῖρα, κ<αὶ> ὑπορρίπτῃ ἐτέθη ὡς / ὑπο-
γεγραμμένη, οἷον ποιῶ ἐν τοῖς γράμμασιν ω̄ ω̄ /
μεγα δύο, τὸ μὲν ἓν συνίσταται διὰ δύο ῡ ῡ τὸ δὲ
ἑτέ/ρον διὰ δύο ō ō καὶ ὅταν μέλλωσι γραφῆναι,
οἷον τῷ [20] / καιρῷ ἐκείνῳ προσγράφω ὑποκάτω
τὸ ῑ κ<αὶ> τὰ μὲν / ω̄ ω̄ ἐκφωνῶ· τὰ δὲ ῑ ῑ
οὐκ ἐκφωνῶ, διὰ τὸ ἐπωνο/μάζεσθαι ταύτην προσγε-
γραμμένη, κ<αὶ> διὰ τοῦτο οὐκ ἐκ/φωνεῖται.

Ἐπροείπομεν οὖν ὅτι τόνοι εἰσὶ δεκαπέντε /
κ<αὶ> οὐ καταδέχη, ἀλλὰ λέγεις ὅτι οἱ πρὸ ἡμῶν
εἴκοσι τέσ/σαρες εἶπον εἶναι τούτους· ἐκεῖνοι συν-
εψήφισαν τοὺς τόνους, τὰ πνεύματα καὶ ἡμίτον
ἐπανεβίβασαν τόνους εἴκοσι τέσσαρας κατὰ τὸ μέτρον
τῶν κδ πραγμάτων / ἢ κατὰ τῶν κδ ὡρῶν τοῦ
νυχθημέρου. Καὶ ἄκουσον τόνοι εἰσὶ ιε πνεύματα
γ κ<αὶ> αἰσθήσεις ε ὁμοῦ κδ / κ<αὶ> ἄλλος ἐστὶ
τόνος κ<αὶ> ἄλλο πνεῦμα καὶ ἄλλο αἴσθησις. /

Ἐρ<ώτησις>: – Διὰ τί τέσσαρα πνεύματα κ<αὶ> οὐχὶ
πλείω εἰσίν; /

Ἀπ<όκρισις>: – Διότι ὁ ἄν<θρωπ>ος ἐκ τῶν τεσσά-
ρων στοιχεῖον [21] συνίσταται καὶ / εἰ ἓν τούτων λεί-
ψῃ ὁ ἄνθρωπος ἀδύνατον ἐστὶν ζῆν, ἢ κιν/εῖσθαι.
Οὕτως οὐ δὲ ἐκ τούτων τῶν τεσσάρων ἐκμείω/σιν
ὑποδέχεται, εἰ δὲ μή γε οὐ συνίσταται ἡ ῥηθμητική,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ἐ/πειδὴ οἱ τόνοι σώματα εἰσὶ κα<ὶ> πνεύματα δέονται, καὶ
/ἄνευ πνευμάτων οἱ τόνοι ἀνενέργητοι εἰσίν, ὡσαύτως
καὶ / ἄνευ τόνων τὰ πνεύματα ἀκίνητα μένουσι. Τὴν μὲν
δύνα/μιν καὶ τὰς φωνὰς αὐτῶν καθ'ἑαυτὰ ἔχουσιν, οὐ
μὴν δὲ / τὴν ἐνέργειαν· μὴ ὄντος γὰρ τόνου, τὸ πνεῦμα
ἄπρακτον, <καὶ> / τοῦτο περ εὑρήσεις ἐν τῇ παπαδι-
κῇ ἐπιστήμῃ. Οὐδέπο/τε γὰρ εὑρήσεις ἓν τῶν πνευ-
μάτ>ων ἄνευ τόνου κείμενον, οἷον / τί λέγω, ἐπέστη
ἡ εἴσοδος τοῦ ἐνιαυτοῦ.

Ἰδοῦ ἐτέθησαν / εἰς τὸ $\overline{\pi\epsilon}$ πνεύματα δύο ἓν
ὑπορρεόν κα<ὶ> ἕτερον ἀναβαίνοῦν, πλὴν οὐ χωρὶς τό-
νου δηλονότι ὡς μὴ ἰσχύοντα ἐνέργει/αν τόνου πεύ-
ξασθαι ἄνευ τούτων. Κ<αὶ> εἰμὴ προσελάβετο // (44 v.)
εἰς τὸ χαμηλὸν τὸν ἀπόστροφον κα<ὶ> ἡ ὑψηλὴ τὴν
ὀξεῖαν [22] δύ/ναμιν, φωνὴν ἀποτελέσαι οὐκ ἴσχυσεν,
ἀλλὰ προσελάβετο / τοὺς τόνους, ἵνα πληρώσῃ τὸν κα-
νόνα τὸν λέγοντα ὅτι τὰ πνεύ/ματα χωρὶς τόνων οὐ
τίθενται· ὁ δέ γε βουλόμενος χω/ρὶς τόνου θεῖναι
πνεύματα, πάντῃ χωρικὸς ἐστὶ καὶ ἄ/χρειος. Τίθενται
δὲ τὰ πνεύματα ἄνευ τόνων ἐν τῷ κου/φίσματι
κ<αὶ> τῷ ἀντικενώματι. Ἔχει ὁ ἄνθρωπος πέντε /
αἰσθήσεις, ἔχουσι κ<αὶ> οἱ τόνοι πέντε αἰσθήσεις
κα<ὶ> τοῦ μὲν / ἀνθρώπου εἰσὶν αὗται: ὄρασις, ὄσ-
φρησις, ἀκοή, γεῦσις καὶ / ἁφή. τῆς δὲ παπαδικῆς
κούφισμα, τζάκισμα, παρακλητική, / φθορὰ κα<ὶ> θέμα·
κ<αὶ> ἐπειδὴ τὰ πάντα κατὰ τὴν τοῦ / ἀνθρώπου ἡρ-
μηνεύσαμεν πλάσιν, εἴπωμεν κα<ὶ> αὖθις ἔ/χει ὁ ἄν-
<θρωπ>ος χεῖρας κα<ὶ> πόδας, ὡσαύτως καὶ οἱ τόνοι
κα<ὶ> ποίους / τοὺς συνθέτους καὶ τὸ κρέτημα καὶ
τὸ ξηρὸν κλάσμα κα<ὶ> τὰ / ὅμοια ὅσα εἰσὶ σύνθετα. /

Ἐρω<τήσεις>: - Πόσα σημάδια εἰσὶ ἄφωνα; /

Ἀπ<όκρισις>: - Ἐννέα τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα,
ἡ πεταστή, ὁ ἀπόστρο/φος, τὸ κέντημα, ἡ ὑψηλή, τὸ ὀ-
λαφρὸν καὶ ἡ χαμηλή· τὰ δὲ / ἕτερα σημάδια κα<ὶ>
μέλη εἰσὶ καθὼς προσελέχθησαν. /

Ἐρ<ώτησις>: - Ἰσοφωνοῦσι τινὰ ἐξ αὐτῶν; /

Ἀπ<όκρισις>: - Ἰσοφωνεῖ τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πε-
ταστὴ καὶ τὰ δύο κεντί/ματα, τὰ ἓν τῇ φωνῇ αὐ-
τῶν. /

Ἐρ<ώτησις>: - Ἐαν ὡς ἰσόφωνον θελήσῃ τις θῆναι
ἀντὶ ὀλίγου ὀξεῖαν, / ἢ ἀντὶ πεταστῆς ὀλίγον δυκ-
τὸν ἐστίν; /

Ἀπ<όκρισις>: - Οἷος, ἀντ' ἄλλου ἄλλον θήσει ἐκεῖ-
νον ψευκτὸν ἡγούμεθα, / κα<ὶ> πάνυ χωρικὸν εἰς
ἰσοφωνίαν ἀσπάζονται, ἀλλ' ἐν τῇ / χειρονομίᾳ πολὺ
ἀπ' ἀλλήλεα διεστήκασι. Τότε γὰρ ἐπαινεῖται ὁ τονί-
ζον [23] ὅταν τὰ σημάδια καὶ τὰς φωνὰς ἅμα τῇ χει-/
ρονομίᾳ θήσῃ ἀπταίστως. Εἰ δὲ φωνὰς μὲν θήσεις
τὴν δὲ / ἐνέργειαν τῆς χειρονομίας οὐ γράψει τοῦτον
οὐδὲν ἡγούμεθα. /

Ἐρ<ώτησις>: - Ἐν τῷ μέλλειν ἀπάρξασθαί σε στι-
χηρὸν ἢ ἄλλον τοιοῦτον που / ὑπάρχει τούτων; //

(45) Ἀπ<όκρισις>: - Μετὰ ἐνηχήματος. /

Ἐρ<ώτησις>: - Τί ἐστὶ ἐνήχημα; [24] /

Ἀπ<όκρισις>: - Τοῦ ἤχου ἐπηβολή. [25] /

Ἐρ<ώτησις>: - Κα<ὶ> πῶς ἐνηχίζεις; /

Ἀπ<όκρισις>: - Ἀνανὼ ἀνές. [26] /

Ἐρ<ώτησις>: - Καὶ τί ἐστὶ τοῦτο; /

Ἀπ<όκρισις>: - Ἀρχὴ ἐστὶν ἐπαινετὶ [27] καὶ πά-
νυ ὠφέλιμος, ἄκουσον κα<ὶ> θαυ/μάσεις τὸν τὴν ἀρ-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

χὴν ταύτην ἐκθέμενον τὸ „Ἀνανὲ ἀνές" / εὐκτικὸν ἐστὶν
ἢ „Ὦ, ἄναξ" καὶ „Βασιλεῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς ναί, ἀ-/
νές καὶ ἄφεσ τὰ παραπτώματα μου τοῦ ὑμνεῖν κα<ὶ>
δοξάζειν / τὴν σὴν ἀδιαίρετον βασιλείαν» ὕμνον ἀξιόχρε-
ον, ὁμοίως κα<ὶ> / τὰ λοιπὰ περὶ ὧν ὁ λόγος πρόσω
διδάξει. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πόθεν ἀπαρχή; [28] /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἀπὸ τοῦ ἴσου κα<ὶ> εἰς ἴσον πά-
λιν καταλήξει, ἐπειδὴ τὸ σημεῖ/ον τοῦτο φαίνεται μη-
δ' ὁπωσοῦν κανονιζόμενον, ὡς φασὶν ἐν τῇ / γραμμα-
τικῇ αἱ ἀρχαί· κα<ὶ> τὰ θέματα κανόνας οὐκ ἔχου-
σιν, / ἀλλ' οὐδὲ συναριθμεῖται ἐν τοῖς ἀφώνοις ἢ ἔμ-
φωνοις ἀλλ' ὡς / βάσιν τινὰ κα<ὶ> ἀρχὴν ὁποβολῆς [29]
ὁδοῦ τεθήκασιν, ἵνα μὴ ἀ/πὸ ἑτέρου σημαδίου ἀρξά-
μενοι παραφωνον τὸ μέλος ἐργάσον<ται>. /

Ἐρ<ώτησις>: – Ἐρωτῶ σε, ὦ ἀκροατά, ἐὰν ἀπὸ
ἐμφώνησιν τόνον τινὸς σημα/δίου ἔρχοντο τοῦ ἐνη-
χήματος, πόθεν ἄρα ἦν τὸ βέβαιον, ὡς / φανὴ ἐν-
ελέχθη ἐν τῇ ἀρχῇ ὀλίγον, ἢ ὀξεῖα, ἢ περισπωμένη. /

Ἀπ<όκρισις>: – Πάντως οὐδαμόθεν, ἀλλ' ὅρα τὸ βέ-
βαιον, καὶ ἐπιστημονικὸν / τῶν σοφῶν. Ἀπὸ γὰρ τοῦ
ἴσου ἤρξαντο τῶν ἐνηχημάτων, / ὡσὰν στερρὸν θε-
μέλιον ἔχωσι τοῦτο κα<ὶ> πρὸς τὰ πρόσωπα εὐ/χε-
ρῶς φέρονται, ἀλλ' ἐνταῦθα γενόμενοι μὴ κατοκνήσω-
μεν [30] / πῶς τὸ ἴσον πάσης ἀρχῆς τῶν ἐνηχημάτων·
καταρχει / ἴσον γὰρ εἰλεχθήσεται, ἴσον τοῦ ξύλου
ἐκείνου. Τὸ δὲ κατ' / ἀρχὴν τῆς φωνῆς ἴσον τόνον
ἴσον ἐστί. Κα<ὶ> ἀποκρινόμεθα / ὡς οἱ τὴν παραδοσιν
ἡμῖν τέχνην ἐξ ἀρχῆς παραδόν/τες, κα<ὶ> τὰ τῶν
τόνων ὀνόματα συγγράψαντες εἶπον, ὡς // (45 v.) τοῦ-
το μὲν ἐστὶν ἴσον, τοῦτο δὲ ὀλίγον, ἐκεῖνο δὲ ὀξεῖα, κα<ὶ>
ἄλλα· / ὁμοίως οὐκ ἠδυνήθησαν θῆναι, ἐν τῇ προβολῇ τοῦ
ἴσου τόνον φωνήεντα, ὡς παραφωνοῦντες, φωνιῶσιν, / ἤτ'
ἀληθὲς πταίσωσιν ἀνάγκην γὰρ ἦν πταίσαντα τὸν / μελω-
δόν, λέγοντα τὸν ἦχον ὡς ἀπὸ ὀλίγου ἢ ἑτέρου τόνου, /
τὴν ἀρχὴν ἐποιήσατο, πόθεν γὰρ ἦν δυνατὸν αὐτὸ ποι/ῆ-
σαι ἡμῖν.

Εἰ δὲ κα<ὶ> πολὺ πραγμονεῖν ἐφαίνετο, ὡς βέβαι-
ον / ἐξαρχῆς φωνῆν εἶπον ἂν πρὸς αὐτὸν οὐκ ἐστὶν ἀλ-
λὰ με/τὰ προσβολὴν ἐποιήσω τοῦ ἐνηχήματος τῆς [31] ἀ-
φίεις / φωνὰς κα<ὶ> οὔτε ἐκεῖνο ἦν ἀλήθεια, οὔτε μὴν
βέβαιον. / Λοιπὸν εἰδότες ὡς τὸ ἴσον οὐδενὶ πταῖς ση-
μείῳ τεθήκα/σι ἀντὶ θεμελίου τοῦτο καὶ ἐξ αὐτοῦ ἀρ-
χόμενη φανερῶς / τὴν [32] μετροφωνίαν διέρχονται, μηδὲ
πρὸς βραχὺ προσπαί/οντες, ἐν ὅσῳ δὲ καταρχει τοῦ
ἐνηχήματος τόνου ἴσον οὐκ / ἔστιν, ἀλλὰ καλεῖται τῷ
ἰδίῳ ὀνόματι ἴσον· τότε μὲν λέγε/ται ἴσον, ὅτε τὴν κα-
τάληξιν τῆς προσβολῆς ποιησά/μενον, ἀρχόμεθα δὲ φά-
λλειν ἀπὸ ἴσου, κα<ὶ> ἰδοῦ καλεῖται / ἴσον τῆς πρὸς
αὐτὸ φωνῆς, κα<ὶ> εἰς [33] θέλεις πειράσωμεν ἐνταῦ/θα
τὴν ὑπόθεσιν, κα<ὶ> εἴπωμεν ἱσταμεθα ἔμπροσθεν ὑψη-
λοῦ / τόπου ὡς δῆθεν τοῦτον μετρήσαντες, εἶτα κλί-
ματα ἐμβάλω/μεν ἐν αὐτῷ κα<ὶ> ἀναβαίνοντες τὰς
τῆς κλίμακος βαθμί/δας, λέγομεν μία, δύο, τρεῖς, τέσ-
σαρας, τὴν δὲ γῆν ἐφ' ἣν ἡ / κλίμαξ ἵσταται κα<ὶ> ἡ-
μεῖς ἐστήκαμεν, οὐκ ἠριθμήσαμεν κα<ὶ>τοι / αὐτῆς οὔ-
σης πρὸ βάθου κα<ὶ> θεμελίου· διὰ γροντίδος γὰρ ἐ-
θέ/μεθα τὰς ἀναβάσεις κα<ὶ> βαθμίδας ἀριθμεῖν, οὐ τὰς
προβάσεις δὲ κα<ὶ> θεμελίου. Τὴν μὲν γῆν, ἐφ' ἣν ἑστά-
μεθα περιπα/τοῦμεν κα<ὶ> μόχθους ποιοῦμεν, οὐ μὲν ἀριθ-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

μοῦμεν, ἀρχάμε/νος τῆς ἀνόδου λέγομεν μιᾷ δύο μέχρη[34]
τῶν ἑπτά, μη/δ' ὁποσοῦν τὸν θεμέλιον, ἐφ' ὃν ἱστάμεθα
ψηφίζοντες. /

Τοσοῦτον ἐστὶν ἐν ἀρχῇ τῶν ἠχημάτων τὸ ἴσον· προ-
καταρ/χειμεν τῶν ἠχημάτων πάντων, ἐν τῇ προκαταρξει/
δὲ τινῶν ἴσον οὐκ ἔστι καθὼς οὐδὲ γῇ, ἐφ' ἣν ἡ κλί-
μαξ // (46) ἵστατο. Εἰ δέ τε βούλει πλατύτερον σοι σα-
φηνίσω τὸν λόγον. / Ἄκουε, ἀκρατά, μετὰ πάσης προσο-
χῆς, εἰ θέλεις ὠφε/ληθῆναι, ἀνίστοντος τοῦ ἡλίου, ἄν-
<θρωπ>ός τις ἐξελθὼν τὴν / ἰδίαν σκιὰν κατὰ πόδας ἁ-
πλωμένην, ἐμέτρα οὐδ' αὐτὴν τὴν ἀνισταμένην ὥραν ἐπι-
γνῶναι βουλόμενος κα<ὶ> / δῆτα σημειώσας τὴν ἑαυτοῦ
σκιάν, κα<ὶ> ποῦ βηματί/σας αὐτὴν εὗρεν ἔχουσας πόδας
κδ οἶδα μὲν ὅτι με/θ' οὗ ἵστατο ποδὸς ἐσημειώσατο
τὴν τούτου, καὶ οὐκ ἀνῆλ/θε τὴν ψῆφον μετὰ τοιούτου
ποδός, ἀλλὰ μετὰ τοῦ θατέ/ρου, ὥστε καταλείψας τὸν
ἐφ' ὃν ἵστατο πόδα, τοὺς ἑτέ/ρους ἐπαριθμήσατο· ἡ γὰρ
σκιὰ αὐτοῦ αἥτε φυσικὴ οὖσα, / ὥσπερ νόμῳ λογιζο-
μένη, τὴν ἕξιν ἀεὶ τὸν θεμέλιον τοῦ / οἰκοδομήματος,
οὐκ ἀριθμεῖ μεθ' οὗ ἵστατο πρὸ βάθρου πο/δός, ἀλλὰ
σκύλλων τὸν ἕτερον εἶπεν α.β.γ.δ.ε. ἕως τῶν / κδ.
Οὕτω μοι νόει κα<ὶ> ἐν τῇ ἀρχῇ ἐνηχημάτων τὸ ἴσον· /
αὐτὸ μὲν οἷον τινὰ θεμέλιον ἱσταμένον, μὴ συναριθμού-
με/νον δὲ τοῖς ἑτέροις ἀνιοῦσι τόνοις ἢ κατιοῦσι κ<αὶ>
ὅτι οὐδὲ / ἀφ' ἑαυτοῦ ἔχει φωνὴν ἰδίαν, οὔτε μὲν ἴσον
ἐστί τινι. /

Ἴσον γὰρ λέγεται ἀπὸ τοῦ καταρχειν τῶν ἐχημά-
των[35] ἐπικαλεῖται δὲ κ<αὶ> μόνον τῷ ἰδίῳ ὀνόματι.
Λοι/πὸν τί ἡμῖν δοκεῖ ἔμφωνον ἐστὶν ἢ ἄφωνον. Πάν-
τως / ἔμφωνον οὐ γὰρ ψαλθήσεται τι μικρὸν ἢ μέγα,
ὃ μὴ μετὰ φωνῆς ῥηθήσεται· τὸ δὲ μετὰ φωνῆς δηνοῦτι[36]
κα<ὶ> ἔμφ/ωνον ἐστί. Κα<ὶ> ἄκουε τὸ ἴσον ἀκολουθοῦν
τῷ πρὸ αὐτοῦ σημαδίῳ ἤτοι τόνον φωνήν, κἄντε τῶν
ἀνιόντων ἐστίν, ἢ / τῶν κατιόντων κα<ὶ> αὐτὸ ἔμφωνον
ἐστὶν κα<ὶ> ἐμψυχωμένον ἢ / κα<ὶ> τέως ἀφ' ἑαυτοῦ
φωνὴν οὐκ ἔχει, ⟨οὐκ ἔχει φωνὴν ἀφ' ἑ/αυτοῦ φωνήν,[37]⟩
ἀλλ' ὑπόκειται[38] τοῖς ἀνιοῦσι κα<ὶ> κατιοῦσι σημα/δίοις
κα<ὶ> λαμβάνει τὴν πρὸ αὐτοῦ σημαδίου φωνήν· ἀνόητός /
ἐστι κα<ὶ> πάντ χωρικὸς ἐν τῷ λέγειν κατ' ἀρχὰς μὴ ἔ-
χειν φω/νήν· εἰ γὰρ οὐκ εἶχε κατ' ἀρχὰς φωνὴν καὶ με-
τρεῖν τὰς / ἀνιούσας φωνὰς καὶ κατιούσας. Ἀλλ' ἐπ' ἀ-
ληθείας πρῶτον // (46v.) καὶ κυρίως φωνὴ κατ' ἀρχὰς
τὸ ἴσον ἔστι κα<ὶ> ἔχει μὲν φω/νὴν ὡς προείπομεν·
ποῖον δὲ ἤτοι ἀποδεικτικὴν πληρ/εστάτην τὸ αὐτὸ κα<ὶ>
ἐυθμὸς λέγεται. Οὐκ ἔχει δὲ μέλος καὶ / τάξιν, ὡς καὶ
τὰ λοιπά· ὅταν οὖν ἀρξώμεθα φάλλειν, τὸ / οἷον ἂν εἴη
στιχηρόν, λαμβάνει τὴν πρὸ αὐτοῦ σημαδίου φω/νὴν καὶ
ἔχει ἀκόλουθον φωνήν, ἐν τῷ λαμβάνειν ταύτην / κα<ὶ>
τῷ ἐυθμῷ κα<ὶ> τῇ τάξει αὐτῆς πορεύεται. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πῶς τινὲς ἔφησαν, ὅτι τὸ ἴσον ὑπο-
τάσσει κα<ὶ> ὑποτάσσεται; /

Ἀπ<όκρισις>: – Τοῦτο οἱ πρὸ ἡμῶν διέγνωσαν ὡς μὴ
ἰσχύοντες τι πλέον / ἰδεῖν ἢ νοῆσαι, διόπερ τὰ παρ' αὐ-
τῶν γραφόμενα, οὐ / δὲ γραφῆ παραδοῦναι βουλόμεθα.
Ὁ δέ γε βουλόμενος ἐπιγνῶναι ἅπερ ἐγέγραφθο ἐν τοῖς
παλαιοῖς ἀναχεῖρας λα/βὼν τὸ παλαιὸν στιχηράριον ἐκεῖνα
εἶδεν, ἅπαξ οὐ δύναμαι φθέγξασθαι αὐτοῖς· ὅτι μὲν
ὑποτάσσει ὀξεῖα κα<ὶ> / πεπασθή· οἶδα ὅτι δὲ ὑποτάσ-
σεται παρ' ἑτέρου σημαδίου / τὸ ἴσον οὐκ οἶδα τοῦτο
συμμαρτυρήσει μοι πᾶς ἐχέφερων, / ὃς ἀκριβῶς τὴν

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ῥυθμητικὴν ταύτην ἐπιγινώσκει. /

Ἐρ<ωτήσεις>: – Εἰπέ μοι πρὸς τῆς ἀληθείας αὐτῆς. ὦ οὗτος, οὐκ ἐπάνω τῆς / ὀξείας καὶ τῆς πεταστῆς βαλλῶν ἴσον, ὑποτάσσοντι τὰ / τοιαῦτα ἔμφωνα παρ' αὐτοῦ; /

Ἀπ<όκρισις>: – Εἴδαμεν ὅτι ὑποτάσσει ὀξεῖαν κ<αὶ> πεταστὴν τὸ ἴσον, ἵνα ὑ/ποτάσσεται δὲ παρ' ἑνὸς τῶν σημαδίων, τοῦτο οὐκ οἶδα. / Λοιπὸν παρά τινων ὑποτάσσεται τὸ ἴσον πάντως παρ' οὐδενός, / φασί τινες παρὰ τῆς ὀξείας ἀλλ' οὐκ ἔστιν ἀληθὲς τὸ λεγόμε/νον. Οὕτω γὰρ παρὰ τῶν ἀρχαιοτέρων[39] ἐγεγράφθη. Ἐγρά/φον γὰρ ἴσον, ἀλλ' ἐπάνω αὐτοῦ ὀξεῖαν καὶ οἱ μὴ νοοῦντες / ἔλεγον ὑποτάσσει ἡ ὀξεῖα τὸ ἴσον, ὅπερ ἀδύνατον ἦν τοῦ/το. Τὸ γοῦν ἴσον πάντως σὺν ἑτέροις ψαλθήσεται σημεῖ/ον, ὡς ἴσον ἐν τῇ συνθέσει τοῦ λόγου, καὶ μετὰ τούτου κ<αὶ> ἡ / ὀξεῖα διὰ τὴν χειρονομίαν καὶ ἡ[40] οὕτως οὐχ ὑποτάσσεται ὡς / ὑπονοοῦσιν οἱ πλεῖστοι. Τὸ γὰρ ὑποτάσσεται τοῦτο ἐστί, τὸ μη/δ' ὁποσοῦν ἐκφωνεῖσθαι τούτον ὀξείαν· τελεία ἀσπράδα ἐ/στίν, οὐχ ὑπεταχθη τότε τὸ ἴσον τῇ ὀξείᾳ, ἀλλ' ἀπ/ήτησε // (47) τοῦτο τὸ μέλος. Λοιπὸν πῶς ἰσχύεις δεῖξαι μόνον τὸ ἴσον / ὑποτασσόμενον πάντως οὐ δύνασαι κ<αὶ> ἐδείξά σοι ὡς οὐχ / ὑπόκειταί τινι τῶν σημαδίων, οὔτε ἐν τοῖς ἀνιοῦσιν οὔτε / <ἐν> τοῖς κατιοῦσι· φέρε δὴ κ<αὶ> ἐν τοῖς πρόσω βαδίσωμεν. /

Ἑρμηνεία ἑτέρα. /

Ἕτεραι χειρονομίαι διάφοροι ἐν τῇ χειρονομίᾳ καὶ αὐ/τῶν τὰ ὀνόματα ἅς[41] περ λέγουσιν οἱ τεχνικοὶ εἷς καθ' / εἷς, ὡς δόξει αὐτοῖς καὶ τὰ ὀνόματα καὶ ἐν τῇ χειρονο/μίᾳ, μᾶλλον δὲ κ<αὶ> πρὸς ὧν ἐχορή/γησεν ὁ Θεὸς εἰς ἕνα ἕκαστον, κ<αὶ> γράφουσιν, ὡς ἐγὼ ἐν τῇ / γενέσει τῶν σημαδίων ἐπίσης, παρ' αὐ/τῶν δὲ μετα/τεθεμένων[42] τῶν χειρονομιῶν καὶ τῶν ὀνομάτων αὐτῶν, / ὡς μὴ νοοῦντες καλῶς. Κ<αὶ> γὰρ ἐπίσταμαι λέγειν, ὥσπερ αὐ/τοί, ἀλλ' οὐ χρὴ οὕτω, διότι πολλαὶ εἰσὶ σημαδίων θέσεις, ἀλ/λ' οὐ δεῖ κ<αὶ> ὀνόματα λέγειν, διότι οὐ λέγουσι πάντες ἐπίσης / πῶς δὲ, διότι κ<αὶ> τὸ τῆς παπαδικῆς βιβλίον οὐ σώζεται, / ὅτι ἐκείνη ὑπὸ ἀσεβοῦς βασιλέως πρώτου Πτολεμαίου / κ<αὶ> ἡ μουσικὴ καὶ ἄλλα πάμπολλα τὰ κρείττονα βιβλία, κ<αὶ> διὰ / τοῦτο ἐστερήθησαν ἅπαντες τὸ τῆς παπαδικῆς βιβλίον, / τὴν μουσικὴν λέγω, κ<αὶ> μὴ δυναμένων τῶν ἀν<θρώπ>ων ἑτέρως / πῶς ὑμνεῖν τὸν Θεόν, ὅτι ἐξεκλίνασι περισσοτέρως / εἰς τύμπανα καὶ αὐλοὺς καὶ κιθάρας καὶ ἁπλῶς εἰπεῖν / εἰς παιγνίδια ἅπαντα κ<αὶ> ἐν ταῖς ἐκκλησίαις οὐκ εἰσήγοντο. / Ἐκάθησαν οἱ ἅγιοι, ὅτε Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ πρὸ τού/του ὁ Χρυσόστομος Ἰωάννης κ<αὶ> ὁ ἅγιος Κοσμᾶς ὁ ποιητὴς καὶ / ἐπόησαν τόνους κ<αὶ> σημάδια πρὸς ἀνάμνησιν κ<αὶ> δόξαν Θ<εο>ῦ, / καὶ ἐκκλησιασμὸν κ<αὶ> τοῦ ψθεγγομένου μέλους τοῦ ὀργάνου τρί/πλοκον κατασκευάσαντες προσῳδίαν· πρῶτον μὲν τὴν τοῦ / νοὸς μελουργίαν δευτέραν δὲ τὴν τοῦ τόνου σημείωσιν γνωριζό/μενοι τοῖς μαθητευμένοις, κἀκεῖνοι ἀκολουθεῖν καὶ ψθέγγε/σθαι· τρίτον δὲ τὴν χειρονομίαν προσέθεντο καλλιεργεῖν. /

Τὰ τρία μὲν οὖν πρῶτον ὁ νοῦς γεννᾷ θώραξ ἐκπεμπεῖς[43] χεὶ/ρ δὲ σημειοῦται κ<αὶ> ἀκολουθεῖ. Ἐγράφησαν δὲ κ<αὶ> παρ' ἡμῶν καὶ // (47v.) παρ' ἄλλων

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

αὗται αἱ θέσεις, ἵνα λαμβάνωσι μικρὸν τὴν πρό/γνωσιν οἱ ἀρχαῖοι, ἔπειτα καταλέγωσί τε καὶ ψάλλωσιν, εἶ/τα βαδίζωσι καὶ περὶ τῆς πρόσω. Καὶ γὰρ γράφουσι τινὲς κρατη/μοκατάβατον ἀνάβασμα, ἄλλος ἕτεραν σύνθεσιν σημαδίων / τζακίσματα κ<αὶ> ἄλλος ἕτεραν θέσιν γορθμῶν κ<αὶ> ἕτερος ὕπτιον / κ<αὶ> ἄλλος ἡμεργόν, τρεμουλικὸν καὶ ἁπλῶς εἰπεῖν πολλὰ τὰ ὀ/νόματα ἅπερ λέγουσιν ἐν τῇ θέσει τῶν σημαδίων, μὴ νοοῦν/τες πῶς ἔχει τὸ ἀληθὲς καὶ μενέτω ἀργὴ ἡ πολυλογία, / ἵνα μὴ ἀκηδίαν φέρωμεν πρὸς τοὺς ἀρχαίους ἢ δυνάμην γὰρ/ γράψαι πλειονας σημαδίων θέσεις ἤτοι χειρονομίας, / ἀλλὰ διὰ τὴν τῶν ἀρχαρίον[44] ἀγανάκτησιν καὶ τῶν πολλῶν / σημαδίον[44] τὸν κόρον ἔγραψα τὴν μικρὰν ταύτην πρὸς γύ/μνωσιν. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πόθεν ἡ γέννησις τῶν τόνων καὶ τῶν σημαδίων; /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἀπὸ τῆς γραμματικῆς· τὸ $\bar{\lambda}$ κοπτόμενον ποιεῖ ὀξεῖαν, κ<αὶ> βαρεῖαν, τὸ $\bar{\alpha}$ ποιεῖ τὴν ἴσην[45], τὸ $\bar{\theta}$ κόπτομενον ὀλίγον κ<αὶ> / ἐλαφρὸν καὶ τ' ἄλλα ὁμοίως τόνοι μετὰ μέλους. / Οὗτοι εἰσὶν οἱ τόνοι, λέγουσι δὲ κ<αὶ> μέλη σημεῖα, σημάδια, / σώματα, σχήματα, καὶ δυνάμεις ἤχων τὰ ἔμφωνα σημά-/δια. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πῶς λέγονται τόνοι κ<αὶ> μέλη κ<αὶ> πῶς λέγονται σώματα, / σχήματα κ<αὶ> δυνάμεις· τίνα διαφορὰν ἔχει ἓν ἕκαστον / τῶν σημαδίων καὶ πῶς ἑρμηνεύονται. Κ<αὶ> λέγεται ἶσον, δι' / ἣν αἰτίαν καὶ διατὶ τὸ ἶσον ἐγένετο κ<αὶ> τὶ ἐστὶ τὸ ὀλίγον / κ<αὶ> τὰ ἐξῆς σημάδια; /

Ἀπ<οκρισις>: – Τόνοι μὲν λέγονται διὰ τὸ ἄνευ τῶν τοιούτων ἐμφώνων / τόνων, μέλη οὐ ψάλλεσθαι, μέλη δὲ ὅτι ἐξ αὐτῶν τῶν τό/νων τὰ μέλη ἐξέρχονται· / σημάδια δὲ ὅτι σημειοῦσαι τὰ σημάδια ταῦτα κ<αὶ> τὰς φω/νὰς κ<αὶ> τὰ μέλη ἀποτελεῖς. Σημάδια δὲ οὕτω λέγονται, / ὅταν ψάλλονται· κοινὴ γὰρ λέξις ἐστὶ τὸ λέγεσθαι ση/μάδια μᾶλλον δὲ σημεῖα ταῦτα δεῖ λέγειν. // (48) Σώματα δὲ λέγονται διότι ἄνευ τῶν τοιούτων ἐμφώνων κ<αὶ> / σωμάτων, τὰ ἄφωνα σώματα οὐ κινοῦνται οὔτε τὰ ἔμφω/να σώματα ἐκτὸς τῶν ἀφώνων σωμάτων. Σχήματα δὲ λέ/γονται τὰ τρία ταῦτα τὸ πελασθόν, τὸ κούφισμα κ<αὶ> τὸ κρατημοκατάβασμα, / διότι σχηματίζεις χειρονομίαν, οἷαν τῶν σ/υνθέτων τόνων τουτέστι σχηματοτερον[46] τῶν ἄλλων ἐκφώ/νων σημείων, δυνάμεις δὲ οὐτ' ἄνευ τῶν τοιούτων δυνάμε/ων, αἱ δυνάμεις τοῦ μέλους οὐκ ἐκπληροῦνται. Ἔμελλον εἰ/πεῖν τὰς ἐξηγήσεις ἐξαρχῆς τῶν σημείων ὅλων, διὰ δὲ τοῦ / κόρου τὴν ὄχλησιν κ<αὶ> τὸ μὲν ἡσυχίαν ἄγειν κ<αὶ> τελείας / τὰς ἐξηγήσεις ἁπάσας κ<αὶ> μὴ μέμφημοι. /

Ἐρ<ώτησις>: – Διὰ τὶ σημάδια; /

Ἀπ<όκρισις>: – Διὰ τὸ σημειοῦσθαι ἐν τοῖς χαρτίοις καὶ ὀνομάζεσθαι κατὰ / τὸν ἐπωνομαζόμενον ἀριθμόν· οὗτοι εἰσὶν ἄφωνοι τόνοι· λέ/γονται δὲ κ<αὶ> σημεῖα ἤτοι σημάδια, σώματα, δυνάμεις, κ<αὶ> / οὗτοι εἰσὶν οἱ σύνθετοι τόνοι· λέγονται δὲ κ<αὶ> σύνδεσμοι, σύνδε/τοι, σύμπλοκοι, σχήματα, σώματα, συνάγματα κ<αὶ> δυνάμεις / ἤχων τὰ ἄφωνα σημεῖα, ἀλλὰ κ<αὶ> σημάδια. /

Ἑτέρα ἑρμηνεία τοῦ αὐτοῦ ποιητοῦ.

Ἡμαργόν, τρεμουλικόν, τζάκισμα. / Ἐκ τῶν τοιούτων

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

οὖν ἀφώνων τε καὶ ἐμφώνων εἰσὶ κρατήματα / τρία δῆλον
ὅτι τὸ μέγα κράτημα ἔχει τὴν πρώτην ἀρχὴν κα<ὶ> ἡ / δι-
πλὴ τὴν δευτέραν· οἱ δὲ δύο ἀπόστροφοι τὴν τρίτην· πρώ/την
γὰρ ἀρχειαν ἔχουσι κα<ὶ> αὐτοί, ἀλλὰ κα<ὶ> ἐν ταῖς κατα-
βαι/νούσαις κα<ὶ> μόνον διότι ὥσπερ τίθεται ἡ διπλὴ κα<ὶ>
τὸ μέγα / κράτημα κα<ὶ> ἐν ταῖς ἀνιούσαις καὶ κατιούσαις
φωναῖς οὕτως / τίθενται κα<ὶ> οἱ δύο ἀπόστροφοι, ἀλλὰ
κὶ ἐν ταῖς κατιούσαις μόνον· διὰ τοῦτο γὰρ ἔχουσιν
αὐτὴν πρώτην τὴν ἀρχειάν[47] / ἤγουν κράτημα πρώτον·
εἰ γὰρ ἐδέχετο πίπτειν ἡ διπλὴ / κα<ὶ> τὸ μέγα κρά-
τημα ἐν ταῖς καταβαινούσαις φωναῖς, εἰς / πάντα τόνον,
κα<ὶ> τόνον,[48] ὥσπερ τίθενται κα<ὶ> ἐν ταῖς ανιού/σαις
φωναῖς οὐκ ἂν ἐτίθεντο κα<ὶ> οἱ δύο ἀπόστροφοι ἐν ταῖς //
(48v.) καταβαινούσαις φωναῖς ἕνεκα τῆς ἀρχείας· εἰδὲ κα<ὶ>
φωνὰς / δύο εἶχεν ἡ τοιαύτη ἀρχεία, ἀρχεία οὐκ ἔστι.
Διὰ τοῦτο γοῦν ἔ/χει ὁ ἀποστρέφων τὰς φωνάς, ἤτοι ὁ ἀ-
πόστροφος φωνὴν / μίαν· καὶ αἱ δύο τὴν μίαν· πνεύματα
δὲ ἐστὶ τέσσαρα. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τί ἐστὶ πνεῦμα; /

Ἀπ<οκρισις>: – Πνεύματα μὲν εἴρηνται ὡσὰν πᾶν πνεῦ-
μ>α ὀξέως παντὶ νεῦ/ον κα<ὶ> κινούμενον· εἴρηται δὲ τὸ
πνεῦμα ἐν τῇ γραφῇ τετραχῶς: / πν<εῦμ>α τὸ ἅγιον, πν<εῦ-
μ>α ὁ ἄγγελος, πνεῦμα ὁ ἄνεμος, πνεῦμα καὶ / ὁ τῆς ἀγ-
γελικῆς ἀποπεσῶν τάξεως διὰ τὴν ἔπαρσιν διάβο/λος. Ἔστι
δ' ὅτε κα<ὶ> ὁ νοῦς εἴρηται πν<εῦμ>α καὶ πᾶν τὸ μὴ θε-
ω/ρούμενον ταῦτα προεγράψησαν. Εἰσὶ δὲ καὶ αἴσθησις κα<ὶ>/
ἐκ τῶν κρατημάτων μερικὴν τινὰ ἐνέργειαν εἰς τόπους. /
καθὼς φέρει τὸ μέλος κα<ὶ> τὸ τζάκισμα κα<ὶ> τὸ κού-
φισμα ἔχου/σι τύπους: τὸ κούφισμα μὲν ὥσπερ κοῦφον
κα<ὶ> ἐν τῇ χειρονομί/α κα<ὶ> εἰς τὸ μέλος τὸ δὲ τζά-
κισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐ/τοῦ τζακίζει μικρὸν τοὺς δακ-
τύλους τῆς χειρὸς ἤτοι κλάττει, / κτυπεῖται ὀλίγον, ἀρκεῖ-
ται μικρὸν διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται / τζάκισμα· ἡ δὲ παρα-
κλητικὴ κα<ὶ> αὐτὴ πρὸς τὴν κλῆσιν αὐ/τῆς ἡ παρακλη-
τικὴ κλαθμὸς ἐστὶ κα<ὶ> ὀδυρμὸς τοῦ μέλους / αὐτῆς. κλαθ
μιρίζει, παρακελεύει, παρακαλεῖ, δακρυῤῥοοῦν/τα καὶ κλαίει
τοὺς λόγους αὐτῆς διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται / παρακλητική. Ἡ
δὲ φθορὰ κα<ὶ> αὐτὴ πρὸς τὴν κλῆσιν αὐτῆς, / καθὼς ὅ-
ταν τὶς ψάλλη κα<ὶ> λέγει μέλος, οἷον ἄρα ἐστί· βουλη-/
θεὶς δὲ ἐναλλαχὴν τοῦ μέλους ποιῆσαι ἀναῤῥοεῖ φω-
νὰς τρεῖς / ἢ καὶ πλέον ἢ μίαν καθὼς φέρει τὸ ἀρχό-
μενον μέλος· φθείρεται γὰρ τὸ ἀρχόμενον μέλος κα<ὶ> διὰ
τοῦτο φθορὰ λέγετ<αι>, / σημειοῦται δὲ καὶ ἀπὸ σχήματος
αὐτῆς, ὡς ἵνα γινώσκηται / τὸ φθειρόμενον μέλος. Ὡσαύ-
τως καὶ τὸ θέμα ὅταν τὶς μέλλη χειρονομῆσαι μίαν εἰς
χειρονομίαν, εἰς τὸ χαίρους,[49] ἤτοι τὸ / θέμα ἁπλοῦν,
τότε γράφεις τὸ σχῆμα τοῦ θέματος καὶ σημειοῦσαι αὐτὸ
ὡς ἵνα τὴν χεῖρα σου χειρονομίσῃς ἁ/πλήν, ὅπως πλη-
ρωθῇ ἡ αἴσθησις τοῦ θέματος καὶ διὰ // (49) τοῦτο λέ-
γεται θέμα, ἤτοι κα<ὶ> θέσις ἁπλὴ τουτέστι χειρονομία. /

Ἐρ<ώτησις>: – Κα<ὶ> πόσαι φωναί; /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἑπτὰ φωναί. /

Ἐρ<ώτησις>: – Κα<ὶ> διὰ τί εἰσὶν ἑπτὰ φωναί; /

Ἀπ<όκρισις>: – Κατὰ μίμησιν τῶν ἑπτὰ ἀστέρων τῶν
πλανητῶν τοῦ οὐρα/νοῦ καὶ τῶν ἑπτὰ αἰώνων καὶ πᾶν
τὸ ἑβδομον ἅγιστον με/τὰ τῆς ἴσης[50] δὲ ὀκτὼ η̄· τὸ
ἴσον καὶ πῶς ἄκουσον: ἄρχεσαι/ εἰς τὸ μελῆσαι τὶ κα<ὶ>
τηνικαῦτα ἡ προφορὰ τῆς φωνῆς ἐστὶν / ἴσον κα<ὶ> ἰ-
δοῦ ἔχεις μίαν, μετὰ δὲ ταῦτα ἐκφωνεῖς κα<ὶ> ἑσέ-/
ρας ἑπτὰ κα<ὶ> εἰσὶν ὀκτώ. /

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ἐρ<ώτησις>: – Τί ἐστὶ φωνὴ καὶ τὶ ἐτυμολογεῖται; /

Ἀπ<όκρισις>: – Φωνὴ ἐστὶν ἀπήχημα τεθορυβρισμένον πνεύματος, διά τι/νος ἁρμονίας, ἐξαχόμενον καὶ ἀρτηρίας προσδεόμενον. / Φωνὴ δὲ ἐτυμολογεῖται διὰ τὸ φῶς εἶναι νοός, ἃ γὰρ ὁ νοῦς γεννήσει / ταῦτα εἰς φῶς ἐξάγει· ἔστι δὲ κα<ὶ> ἡ φωνὴ πν<εῦμ>α κα<ὶ> ἡ / ἔμμελος φωνὴ πνεῦμ>α ἐστί· πνεῦμα κα<ὶ> ἡ ἐκτὸς [51] μεγάλη / φωνή, αἱ ἀνιοῦσαι καὶ κατιοῦσαι φωναὶ συνηγμέναι ἀπὸ / τῆς μίας μέχρι τῶν ἑπτά. /

Διαίρεσις τῆς μουσικῆς. /

Ἡ μουσικὴ διαιρεῖται εἰς τρία, ἔστι δὲ αὐτῆς· ἓν μὲν αὐτοῦ τοῦ / στόματος ἔργον ἕτερον δὲ χειρῶν καὶ στόματος ἄλλο δὲ μόνον / χειρῶν. Αὐτοῦ μὲν οὖν τοῦ στόματος ἔργον ἐστίν, αἴτε ᾠδαὶ κα<ὶ> / οἱ τερεντισμοὶ καὶ τὰ τοιαῦτα· τῶν δὲ χειρῶν καὶ τοῦ στόμα/τος ἥτε χειρολητικὴ [52] κα<ὶ> ἡ αὐλητικὴ καὶ τὰ ὅμοια τῶν δὲ χειρῶν ἡ κιθαριστικὴ κα<ὶ> τὰ τοιαῦτα τῆς μουσικῆς· ἄρα / τὸ μὲν ἐστὶ διὰ στόματος, τὸ δὲ διὰ χειρῶν καὶ στόματος· τὸ δὲ διὰ / χειρῶν μόνον. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τί ἐστὶν ἦχος; /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἦχος ἐστὶν τὸ ἐκζωτικῆς φύσεως ἐκφωνηθὲν καὶ ἀκρουσθὲν / παρὰ πολλῶν ἤχων, ἡ ἐκκρουομένη κίνησις τοῦ ὀργάνου περὶ τοῦ θώρακος κα<ὶ> τῶν ρινῶν. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πόσα εἴδη τῶν ἤχων; || (49 v.)

Ἀπ<όκρισις>: – Ὀκτώ· ἦχος πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος καὶ οἱ ἐ/ξ αὐτῶν πλάγιοι. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τί ἐστὶ χειρονομία; /

Ἀπ<όκρισις>: – Χειρονομία ἐστὶ νόμος παραδεδομένος τῶν ἁγίων [53] πα<τέ>ρων, τοῦ / τε ἁγίου Κοσμᾶ τοῦ ποιητοῦ κα<ὶ> τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμα/σκηνοῦ. Ἡνίκα γὰρ ἐξέρχεται ἡ φωνὴ τοῦ μέλλοντος ψάλλειν / τί, παραυτίκα κα<ὶ> ἡ χειρονομία, ὡς ἵνα δείκνυσιν ἡ χειρονομί/α τὸ μέλος λέγεται δὲ κα<ὶ> ἄλλως χείρ, καὶ τοῦ ὤμου τὸ ἴσον, / διὰ τοῦτο ἐκτελεῖσθαι τὴν χεῖρα ἴσον τοῦ ὤμου εἰς σημάδι/α [54] μερικά. Χρὴ δὲ γινώσκειν ὅτι ὁ <πρῶτ>ος ἦχος οὕτως λέγεται <πρῶτ>ος / διὰ τὸ πρωτεύειν, ἤτοι ἄρχειν τῶν ἄλλων ἤχων, τὸ δὲ ὄνο/μα τοῦτο λέγεται δώριος τοῦτέστιν ἐκ τῶν δωριῶν, δωριεῖς / γὰρ λέγονται οἱ μονεμβασιῶται· διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται δω/ριος, κα<ὶ> ἐκ τοῦ τοιούτου πν<εύματο>ς εὑρέθη ὁ ὑποδώριος, ἤτοι ὁ / υἱὸς τοῦ πρώτου, τοῦτέστιν ὁ πλάγιος. Καὶ ἐκ τῆς Λυδίας ἤγουν / ὁ <δεύτερ>ος, Λυδία γὰρ λέγεται τῶν Νεοκαίστρων ὁ τόπος, ὃς ὀνομάζεται μέχρι τοῦ νῦν τῆς Λυδίας ὁ καμπος καὶ ἐξ αὐτοῦ ὁ ὑπολύδιος ἦχος ὁ πλάγιος. Καὶ ἐκ τῆς Φρυγίας εὑρέθη ὁ φρύγιος, ἤγουν ὁ τρίτος, Φρυγία γὰρ λέγεται ὁ τῆς Λαοδικίας τό/πος, διὰ τοῦτο λέγεται φρύγιος ὁ ἐκ τῆς Φρυγίας καὶ ἐξ αὐτοῦ / ὁ τρίτος ἦχος, ὁ ὑποφρύγιος, τοῦτέστιν ὁ βαρύς· καὶ ἐκ τῆς Μιλήτου ὁ μιλήσιος [55] ἦχος ὁ <τέταρτ>ος καὶ ἐξ αὐτοῦ ὁ πλάγιος τοῦ τε/τάρτου· ἐκ τῶν τοιούτων γὰρ τόπων εὑρεθήσονται τὰ / μέλη τῶν ἤχων, οἷον ἔλεγον οἱ δωριεῖς τὰ μέλη τοῦ πρώτου / ἤχου, οἱ λύδοι τοῦ λυδίου, οἱ φρύγιοι τοῦ φρυγίου καὶ οἱ μελή/τιοι [56] τοῦ Μελητίου, [57] ἐλθὼν δὲ ὁ Πτολεμαῖος ὁ μουσικὸς βασιλεὺς καὶ ἄλλα ἐρανισθεὶς προσέθηκε κατὰ τοὺς τόνους κα<ὶ> / τὰ ὀνόματα ταῦτα τῶν ἤχων. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πόσοι ἦχοι; /

Ἀπ<οκρισις>: – Ἦχοι εἰσὶ κυρίως τέσσαρες κα<ὶ> τέσ-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

σαρες πλάγιοι κ<αὶ> δύο / ἀπηχήματα, ἤτοι φθοραί, τὸ νενανὼ καὶ τὸ νανά· οἷτοι οὗτοι γοῦν ἦχοι ψάλλονται εἰς τὸν ἁγιοπολίτην περισσό/τερον. // (50)

Ἐρ<ώτησις>: – Πόσοι ἦχοι ψάλλονται εἰς τὸν ἁγιοπολίτην κ<αὶ> τὶ λέται ἁγιο/πολίτην καὶ τὶ λέγεται τόνος;[58] /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἦχοι μὲν ψάλλονται ὀκτώ· ἁγιοπολίτης δὲ ἐτυμολογεῖ/ται διὰ τὸ τῶν ἁγίον[59] μαρτύρων ὁσίων τε καὶ τῶν λοι/πῶν περιέχειν πολιτείαν, ἢ τὸ ἐν τῇ ἁγίᾳ πόλει ὑπὸ τῶν / ἁγίον[59] πατέρων κ<αὶ> ποιητῶν τοῦτε ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμα/σκηνοῦ καὶ ἑτέρων πολλῶν ἁγίον[59] ἐκτεθῆναι. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πόσοι ἦχοι κύριοι; /

Ἀπ<όκρισις>: – Τέσσαρες: πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος. Ἀπὸ δὲ ἀπο/ῤῥοῆς τῶν τεσσάρων τούτων ἐγένοντο οἱ ἕτεροι τέσσαρες / πλάγιοι κ<αὶ> ὥσπερ ἀπὸ τῶν τεσσάρων τῶν πρωτοτύπων / ἐγεννήθησαν οἱ τέσσαρες πλάγιοι τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον κ<αὶ> / ἀπὸ τῶν τεσσάρων πλαγίον[60] ἐγεννήθησαν οἱ τέσσαρες μέ/σοι ἤγουν ὁ μέσος <πρώτ>ου ἦχος, ὁ μέσος <δευτέρ>ου ἦχος καὶ ὁ μέσος <τρίτ>ου ἦ/χος κ<αὶ> ὁ μέσου[61] <τετάρτ>ου ἦχος. Κ<αὶ> ἀπὸ τῶν τεσσάρων μέσων ἐγεν/νήθησαν αἱ τέσσαρες φθοραὶ καὶ ἀνεβιβάσθησαν ἦχοι. / Οὗτοι οὖν αἱ ..... ψάλλονται εἰς τὸ ᾄσμα καὶ οὐχὶ εἰς τὸν ἁγιοπολίτην. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πῶς ἄρχεται ὁ ἦχος ἐν τῷ μέλλειν ἢ διδάξαι τί; /

Ἀπ<όκρισις>: – Μετὰ ἐνηχήματος. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τὶ ἐστὶν ἐνήχημα; /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἐνήχημα ἐστὶν ἡ τοῦ ἦχου ἐπιβολή οἷον ἀντιλέγειν ἀνανὲ ἀ/νές. /

Ἐρ<ώτησις>: – Ὁ <δεύτερ>ος πῶς ἐνηχίζεται; /

Ἀπ<όκρισις>: – Νεανές. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τὶ ἐστὶ νεανές; /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἤγουν νῦν ἄφες. /

Ἐρ<ώτησις>: – Ὁ δὲ τρίτος πῶς ἐνηχίζεται; /

Ἀπ<όκρισις>: – Νανά, ἤγουν παράκλητε συγχώρησον. /

Ἐρ<ώτησις>: – Ὁ <τέταρτ>ος πῶς ἐνηχίζεται; /

Ἀπ<όκρισις>: – Ἅγια, ἤγουν τὰ χερσοβὶμ κ<αὶ> σεραφίμ, τουτέστιν ἅγια τριὰς ὑ/π' αὐτῶν ὑμνουμένη, ἄνες ἄφες συγχώρησον κἀμοὶ τοῦ δοξά/ζειν κ<αὶ> ἀνυμνεῖν ὕμνον ἀξιόχρεον σὲ τὴν ἀδιαίρετον θεό/τητα. // (50 v.)

Ἐρ<ώτησις>: – Πόσα πνεύματα καὶ τὶ λέγονται πνεύματα; /

Ἀπ<όκρισις>: – Διὰ τὸ φωνὰς ἀποτελεῖν, χωρὶς δὲ κ<αὶ> ἑτέρων τόνοι μὴ συ/νιστάμενα. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τὶ ἐστὶ φωνή; /

Ἀπ<όκρισις>: – Φωνὴ λέγεται διὰ τὸ φῶς εἶναι νοός, ἃ γὰρ ὁ νοῦς γεννᾷ / ταῦτα ἡ φωνὴ εἰς φῶς ἐξάγει ἢ διὰ ἐν ταῖς φωναῖς ἔχειν τὸ / εἶναι φωνὴ γὰρ ἀποτέλεσμα τοῦ ἐν ἡμῖν τεθησαυρισμέ/νου πν<εύματο>ς, διά τινος ἀρτηρίας προσδεόμενον. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τὶ ἐστὶ παπαδική; /

Ἀπ<όκρισις>: – Μουσικὴ τέχνη. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πῶς ἐπονομάζονται οἱ ἦχοι; /

Ἀπ<όκρισις>: – Πρῶτος, δεῦτερος, τρίτος, τέταρτος κ<αὶ> οἱ ἑξῆς, οὐκ εἰσὶ δὲ κυρί/ως ὀνόματα τῶν ὀκτὼ ἔχων.[62] Τὸ γὰρ εἰπεῖν <πρῶτ>ον, <δεύτερ>ον, <τρίτ>ον, <τέταρτ>ον / βαθμοὶ εἰσὶν καὶ οὐχὶ ὀνόματα. Δώριος ἤγουν ὁ <πρῶτ>ος, ὁ <δεύτερ>ος λύ/διος, ὁ <τρίτ>ος φρύγιος, ὁ <τέταρτ>ος μιξολύδιος ὁ πλ<άγιος πρώτ>ου ὑποδώριος, ὁ πλ<αγιος δευτέρ>ου / ὑπολύδιος, ὁ πλάγιος τοῦ <τρίτ>ου,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ἤγουν ὁ βαρὺς, ὑποφρύγιος καὶ / ὁ πλ<άγιος τετάρτ>ου ὑπομιξολύδιος. Ταῦτα εἰσὶ τὰ κύρια ὀνόματα τῶν / ὀκτὼ ἤχων κ<αὶ> ἀκριβολογία θαυμάστος τῆς παπαδικῆς τέχνης. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πόσοι τόνοι τῆς παπαδικῆς τέχνης; /

Ἀπ<όκρισις>: – Δεκαπέντε. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πόσοι ἡμίτονοι; /

Ἀπ<όκρισις>: – Πέντε. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πόσα πνεύματα; /

Ἀπ<όκρισις>: – Τέσσαρα κ<αὶ> οἱ τόνοι. /

Ἐρ<ώτησις>: – Τὶ εἰσὶ τόνοι κ<αὶ> τὶ ἡμίτονοι κ<αὶ> τὶ πνευματα; /

Ἀπ<όκρισις>: – Τόνοι μὲν εἰσὶν οὗτοι, τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθή, / τὸ ἀπόδερμα, ὁ ἀπόστροφος, ἡ βαρύα,[63] τὸ αντικένομα. /

Περὶ τόνου. /

Καὶ τόνοι μὲν εἰσὶ τὸ κράτημα, τὸ ἀνάσταμα, ἡ διπλή, τὸ πία/σμα, τὸ κατάβασμα, τὸ τριπελὸν ἤτοι τὸ σεῖσμα καὶ τὸ πα/ρακάλεσμα. Τὰ δὲ ἕτερα, οἷον τὸ ψηφισθόν, τὸ ψηφιστοκατάβασμα κ<αὶ> ἐξηστρεπτὸν[64] μέλη εἰσὶ κ<αὶ> οὐ τόνοι. Ἡμίτονοι δὲ εἰσὶ // (51) ταῦτα τὸ ἐλαφρόν, τὸ κλάσμα, τὸ κούφισμα, ἡ παρακλητική, / τὸ ψηφιστοκατάβασμα κ<αὶ> τὲ ἐξηστρεπτοκατάβασμα. Λέγονται / δὲ κ<αὶ> μέλη καὶ ἡμίτονοι ταῦτα τὸ ψιλόν, τὸ χαμιλόν, τὸ / ἐλαφρόν, τὸ ἀπόδερμα κ<αὶ> τὸ κέντιμα. /

Περὶ πνευμάτων. /

Πνεύματα δὲ λέγεται διότι φωνὰς ἀποτελοῦσι, χωρὶς δὲ κ<αὶ> / ἑτέρων τόνων μὴ συνιστάμενα κ<αὶ> γὰρ χωρὶς ἀποστρόφου οὐ συ/νίσταται οὐδὲ συντίθεται πάλιν χωρὶς ὀλίγου ἡ ὀξεῖα ἢ ἡ πετασθή· οὐδεμίαν εὕρομεν ψιλὴν[65] χωρὶς ὀλίγου ὁμοίως πά/λιν εἰ ἦν ὁ ἀπόστροφος, οὐχ εὕρομεν ἐλαφρὸν ἢ χαμιλόν· εἰ δὲ / κ<αὶ> εὕρομεν ταῦτα ψευκτὰ ἠγούμεθα εἶναι. /

Περὶ κεντήματος. /

Τὸ κέντημα χωρὶς ἑτέρων τόνων οὐ συνίσταται φωνὰς μὲν / ἀποτελοῦν μόνον δὲ οὐ συνίσταται· τὰ δὲ ἕτερα ἤγουν διὰ πνεύμα/τος ἃ κ<αὶ> εἰσὶ ταῦτα· τὸ μὲν γὰρ ψιλὸν ἔχει φωνὰς τέσσαρες / τὸ δὲ κέντημα ἔχει φωνὰς ἀνίουσας δύο· ὁμοίως κ<αὶ> τὸ ἐλα/φρὸν καὶ τὸ χαμιλόν· τὸ μὲν γὰρ χαμιλὸν ἔχει εἰς ἐλάττω/σιν φωνὰς δύο. Ὁμοίως κ<αὶ> οἱ ἕτεροι τόνοι οἷον τὸ κράτη/μα, ἡ διπλή, τὸ ξηρονκλάσμα, τὸ ἀνατρίχισμα, τὸ πίασμα / κ<αὶ> τὰ ἕτερα ὅσα τοιαῦτα, ὡς προέφημεν λέγων σύνθε/τοι τόνοι· σύνθετοι δὲ λέγονται διὰ τὸ συνίστασθαι ὑπὸ δύο / ἢ καὶ τριῶν τόνων ἤγουν ἡ διπλὴ διὰ δύο ὀξειῶν καὶ πετα/σθῆς· τὸ ξηρὸν κλάσμα διὰ δύο ὀξειῶν· τὸ ἐλαφρόν, τὸ πίασ/μα διὰ δύο βαρειῶν· τὸ ἀνάσταμα διὰ διπλῆς καὶ πετασθῆς. / Κ<αὶ> ἰδοῦ λοιπόν, ὡς ἔφημεν, ὅσα εἰσὶ τοιαῦτα σύνθετοι τόνοι / λέγονται κ<αὶ> ἰδοῦ ἔμαθες, ὦ ἀκροατά, τὶ ἐστὶ τόνος, κ<αὶ> τὶ ἐστὶ / ἡμίτονον κ<αὶ> τὶ ἐστὶ πνεῦμα κ<αὶ> διὰ πο<σῶν> τρόπων λέγονται τὸ / καθ' ἓν τὸ δὲ ἢ τὸ δέ. Κ<αὶ> ἐκ τῶν προλεχθέντων εἰσὶ τρεῖς τό/νοι ἤγουν τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα καὶ ἡ πετασθή, ἅτινα κ<αὶ> εἰσὶν / ἰσόφωνα· τὸ δὲ ἴσον φωνὴν οὐκ ἔχει, ἀλλ' ἔστι τῶν πάντων / ταπεινούμενων· ὅπου εὑρεθῇ τὸ ἴσον κἄν τε εἰς ὀξείαν φωνῆς / κἄν τε εἰς χαμιλότητα εκεῖ δέχεται τὴν φωνήν. Τῶν δὲ τεσ// (51v.) σάρων τόνων τῶν φωνούντων ἤγουν πετασθῆς, ὀλίγου, ὀ/ξείας καὶ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ἀποστρόφου καὶ τῶν τεσσάρων τῶν προλεχθέν/των ἠχοῦν τοῦ ψηφιστοῦ, τοῦ χαμιλοῦ, τοῦ κεντήματος / κα<ὶ> τοῦ ἐλαφροῦ διαπερῶμεν τοὺς $\overline{\kappa}$ ἐν τοῖς ἑτέροις τό/νοις ἐμφώνους αὐτοὺς ἀποδεικνύονται καὶ ἐνεργοῦν/τες χωρὶς γὰρ τούτων πάντα ἀ-κίνητα καὶ ἀνενέργει/τα εἰσίν. Οἱ γὰρ τὴν τέχνην τὴν παπαδικὴν ἐπιστά/μενοι ἀκριβῶς οἴδασι κα<ὶ> τὴν ἐνέργειαν μερικῶς. / Τοίνυν δείξωμεν πῶς ὀφείλουσιν ἐνεργεῖν οἱ τόνοι μ<ε>τεα<ὶ> / πνευμάτων εἰς τὰς ἀναῤῥοὰς καθὼς καὶ ὁ ἑρμηνευτὴς / αὐτὰς ἀκριβῶς ἐδίδαξε περὶ τῶν ἐναλλαγῶν τῶν ἤ/χων. Ανανέ, ἀνὲς ἐπάνω τοῦ <πρώτ>ου ἤχου· εἰ ἐξηγήσεις μί<αν> / φωνὴν γένεται ἦχος <δεύτερ>ος οὗτος δὲ ἀνανέ, ἀνές, νεανές, ὁ/μοίως πάλιν ἄνωθεν τοῦ <δευτέ-ρ>ου οὕτως ἤχου, εἰ ἐξηγήσεις / μί<αν> φωνὴν εἶναι ἦ-χος τρίτος· ὁμοίως δὲ νεανὲς ἀνὲ ἀ/νὲς ὁμοίως εἰ ἐξη-γήσεις ἄνωθεν τοῦ <τρίτ>ου ἤχου μί<αν> φω/νὴν γίνεται ἦχος τέταρτος, οὗτος δὲ νεανές, ἄγια, ὁ/μοίως δὲ πάλιν ἄνωθεν τοῦ <τετάρτ>ου ἤχου ἐξέλθε μί<αν> φω/νὴν καὶ γίνεται ἦχος <πρῶτ>ος. /

Ἐρ<ώτησις>: – Πῶς δὲ γίνεται διὰ τὸ ἀναβιβάζεις[66] ἕως τοῦ <τετάρτ>ου ἤχου; /

Ἀπ<όκρισις>: – Καθὼς ὁ ποιήσας τοὺς τέσσαρας ἤχους, τέσσαρας ἤχους ἐ/δέσμευσεν ὡς τέσσαρας φωνάς, οὕτως δὲ ὁ τέταρτος ἦ/χος ἄγια. Περὶ πλαγίου πρώτου ἤχου... ἀπὸ τοῦ... ἤχου πά/λιν κατὰ τὸ βαίνον εἰς <τέσσαρ>ας φω-νὰς καὶ εὑρίσκεται ὁ πλά/γιος ἤχουν οὕτω δὲ ἀνὲ ἀνὲς ἀνὰ ἀνές· ὁμοίως δὲ καὶ / ὁ <δεύτερ>ος ἦχος καταβαίνων φωνὰς <τέσσαρ>ας εὑρίσκεται ὁ πλάγι/ος αὐτοῦ· οὕτω δὲ πάλιν ὁ <τρίτ>ος καταβαίνων <τέσσαρ>ας φωνάς, / κα<ὶ> εὑρίσκεται ὁ πλάγιος αὐτοῦ ἤχουν...· / πάλιν ὁ <τέταρτ>ος καταβαίνων φωνὰς <τέσσαρ>ας εὑρίσκεται ὁ πλάγιος / αὐτοῦ ἤχουν οὕτως ἄγια..... / Ἰδοῦ λοιπὸν ὡς ὁρᾷς ἔγραψά σοι τοὺς ὀκτὼ ἤχους, μάνθανε // (52) πόθεν <καὶ> ποῖος ἀπὸ τοῦ <πρώτ>ου ἢ <τετάρτ>ου· <πρῶτ>ος κα<ὶ> οἱ πλάγιοι ..... / Ἄκουσον δὲ κα<ὶ> περὶ τῶν μέσων καὶ περὶ τῶν φθο/ρῶν· ὁ μέσος οὕτως ἐστίν: ὁ μέσος <πρῶτ>ος γίνεται δὲ ὁ μέσος <πρῶτ>ος / βαρὺς γίνεται δὲ οὕτως... / ὁμοίως δὲ κα<ὶ> ὁ δεύτερος... / ὁ μέσος δεύ-τερος... / Οὐκ ἐκάλεσα δὲ τρεῖς φωνὰς μέσος <δευτέρ>ου ἀλλὰ τὰς $\overline{\beta}$ φω/νὰς πλαγίους τοῦ <τετάρτ>ου οὕτως δὲ ἐὰν εἴπῃς... / Ὁμοίως δὲ κα<ὶ> ὁ τρίτου μέσος... / Οὕτως δὲ ἔχει ὁ τετάρτου <μέσος>..... / τὸ ναναὶ, διότι μέσος <τετάρτ>ου ἑνὶ τὸν κανόνα ἐὰν εἴπῃς οὕ/τως δὲ ἑνὶ ὁ κύριος[67] τοῦ τετάρτου... / Ἄκουσον κα<ὶ> περὶ τῶν φθορῶν· φθορὰ λέγεται οὕτως ἐὰν ἐκ/βῇς ἀπὸ τῶν κυρίων ἤχων ἢ ἄνωθεν ἢ κάτωθεν φθορὰ / λέγεται· χάνεται δὲ τότε τὸ μέλος τοῦ ἤχου κα<ὶ> φθείρε<ται>/ εἰς ἕτερον ἦχον, ὥσπερ ἐὰν εἴπῃς ...· / διαφθαρῇ εἰς ἕτε-ρον ἦχον. Ποῖος ἐστὶν ὁ ἕτερος ἦχος ὁ μετακληθεὶς ὑπὸ τοῦ κυρίου ἤχου εἰς ἕτερον ἦχον; / Ἐὰν φθαρῇ κα<ὶ> ἀναβῇ μίαν φωνὴν γίνεται ἦχος πλ<άγιος δευτέρ>ου.....! ὁ πλ<άγιος δεύτερ>ος φωνὴν μί<αν> γίνεται ἦχος βαρὺς...! φθορὰ δὲ πάλιν τοῦ βαρέως ἤχου κα<ὶ> τοῦ πλ<αγίου τε-τάρτ>ου οὕτως.... // (52v.)

Ταῦτα εἰσὶ φθοραὶ τοῦ πλαγίου <τετάρτ>ου ἤχου, ὥσπερ γὰρ εἶπω σοι / ὅτι ἐκ τοῦ <πρώτ>ου ἤχου ἀναβαί-νων φωνὴν μίαν γίνεται <δεύτερ>ος / κα<ὶ> ἀπὸ τοῦ <δευτέρ>ου ἀναβαίνεις φωνὴν μίαν γίνεται <τρίτ>ος κα<ὶ>/ ἀπὸ τοῦ <τρίτ>ου μίαν κα<ὶ> γίνεται <τέταρτ>ος κα<ὶ> εἰς τοὺς πλαγίους τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον καὶ τὴν αὐτὴν ἀκολουθίαν· οὕτως γὰρ / ἔφθειραν ταῦτα οἱ τῆς ἐκκλησίας

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

κα<ὶ> ἐξηρίθμησαν τοὺς / δὲ κα<ὶ> ἐξ ἤχους σμίξαντες τοὺς <πρώτ>ους, πλαγίους κα<ὶ> τὰς μέσους κα<ὶ> τὰς φθορά/ς. Ὅσα δὲ λέγουσιν ὅτι εἰσὶν ιε̅-α ἦχοι / τῶν η̅ γωνῶν τῶν <τεσσάρ>ων <πρώτ>ων κα<ὶ> τῶν <τεσσάρ>ων πλα-γί<ων> / κα<ὶ> τῶν δύο μέσων κα<ὶ> τοῦ νενανώ. Κα<ὶ> ὁ μὲν Δαβὶδ ἐποί/ησε τοὺς <τεσσάρ>ους ἤχους ἤγουν τὰς τέσσαρας γωνὰς κα<ὶ> ὁ Σο/λομὼν τὰς τέσσαρας ἤγουν τοὺς ἄλλους <τέσσαρ>ας πλαγίους τῶν / πρωτο-τύπων καὶ τοὺς δύο μέσους ἤγουν τοῦ νενανὼ κα<ὶ> τοῦ ναναί. Οὕτω δὲ γράφω μετὰ τὸ τέλος· ὅσοι τὸν ναὸν / Σολομῶντος ἐν Ἱεροσολύμοις ὕμνησαν εἰς ιη̅ ἤχους ἑτέ/ρως ψεύδονται καὶ ἀνόητα κατὰ τῆς παιδικῆς τέ/χνης ἀνθίστανται κα<ὶ> οὐδεὶς ἔχει ἀφ' ἑαυτοῦ νοῆσαι τὴν/ μέθοδον ταύτην, κἂν δῆθεν ἠκριβωμένως καὶ μετὰ / πείρας πολλῆς διῆλθε τὴν ἅπασαν τῆς παιδικῆς τέχνην./

Εἰσὶ δὲ κα<ὶ> ἄλλα πολλὰ περὶ τὴν τέχνην ἅτινα / ἀδύνατον εἰσὶ γραφῆναι ἐνταῦθα κα<ὶ> γὰρ ὁ λόγος ἐρ/μηνεύεται εἰς εἰς μύρια κα<ὶ> ἵνα μὴ συγχέωμεν τὸν λόγον κα/ταλιμπάνωμεν ταῦτα. Ὁ δὲ Δαμασκηνὸς ἀληθορεῖ τοὺς/ αὐτοὺς ἤχους, ὡς ἐγώ σοι ἐνταῦθα διαγορεύω, ἀπ' αὐ-/τῶν ἀκολουθῶν εὑρήσεις κα<ὶ> τὸν ἕτερον ἦχον ἀχρι κα<ὶ> τῶν / ἑπτὰ ἀναβαινόντων κα<ὶ> καταβαινόντων...[68]/

Αὐτὸ περιεχόμενον καὶ κρατούμενον ἀσθενέστερον δήπου / τοῦ περιέχοντος, ὑφ' οὗ κα<ὶ> κρατεῖται εὐλόγως ὁ <πρῶτ>ος ἐν ἤχοις / ἐτάχθη, τῇτε ἀρχῇ κα<ὶ> τῇ περιοχῇ· ἀρχὴ κα<ὶ> πρώτη κα<ὶ> δευτέ//(53)ρα ἀρχὴ τεταρτη. μέση β̅, μέση δ̅ ἀρχὴ β̅ ἄνωθεν κά/τωθεν τέλειον <δευτέρ>ου τέλει δ̅. /

Ἐρ<ώτησις>:– Πόσαι γωναὶ παραλαγόμεναι κα<ὶ> πόσα ἐπὶ πλάσματα / εἰσὶ καί που κατ' αὐτὰ ἡ φωνὴ καὶ πόσαι φωναὶ ἐν τοῖς δι/πλάσμασιν εἰσίν; /

Ἀπ<όκρισις>:– Τῶν τόνως κα<ὶ> τῶν ἤχων τῶν φαλλόμενον[69] εἰς τὸν ἁγιοπολίτην. Τόνος λέγεται ἐκεῖνος ὅστις ὀξύνεται ἢ βαρύνεται>, / διὰ τοῦτο γὰρ κα<ὶ> τόνος καλεῖται· ἐρεῖ δὲ τοῦ-το πρὸς οὓς ὁ / λόγος δηλώσει. Καὶ ἐπειδὴ ἐρωτήσαμεν πόσοι ἦχοι ψάλλον/ται εἰς τὸν ἁγιοπολίτην, καὶ ἀπεκρίθην ὀκτώ. Ὀφεί-λω/ ἐγὼ τοῦτο σοι ἀποδεῖξαι ψευδές, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μέ/σος <δευτέρ>ου ψάλλεται, ὡς τὸ „Νίκην ἔχων, Χρίστ>ε" καὶ ὡς τὸ / „Σὲ τὸν ἐπὶ ὑδάτων" κα<ὶ> ἕτερον ὅμοιον κα<ὶ> τὰ ἄλλα ὅσα ἀ/πὸ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασ-κηνοῦ ἐγένοντο, ἀπὸ τῆς / μουσικῆς ἐξετέθησαν, ὅσα δὲ παρὰ τοῦ κὺρ Θεοδώρου, / ἢ τοῦ κὺρ Ἰωσὴφ ἐξετέθησαν εἰς δοκιμὴν ψάλλειν ταῦ/τα μετὰ τῆς μουσικῆς, οὐκ ἰσάζουσι διὰ τὸ μὴ ἐκτεθῆναι / ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὁμοίως ψάλλεται, ὡς „Ἐν τῷ σταυρὸν χα/ράξας Μωσῆς" κα<ὶ> ἑτέρῳ ἤχῳ λέγεται καὶ λοιπὸν δεικνύ/ω σοι ὅτι συμψάλλεται.

Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τοῦ Κουκουζέλους, τοῦ τρόχου· ἀρχὴ τῆς δι/πλοφωνίας.

Ἡ διπλοφωνία ἔχει οὕτως, εἰς τὴν μί<αν> ἀναβαίνου-σαν, ἐὰν / θέλῃς εἰπεῖν ἑτέρας ἑπτὰ ἤτοι πάλιν ἀναβαινού-σης[70], / λέγεις ὀκτὼ μετ' ἐκείνης, εἰς τὰς δύο λέγεις ἐννέα εἰς / τὰς τρεῖς λέγεις δέκα, εἰς τὰς πέντε λέγεις δώδεκα, / εἰς τὰς ἓξ λέγεις δεκατρεῖς, εἰς τὰς ἑπτὰ λέγεις ἀλλ/ας ἑπτά, ἤγουν δεκατέσσαρες, εἰδὲ θέλεις λέγειν ἴσον εἰδὲ τετρα-πλάσεις λέγεις εἰκοσιοκτώ· εἰδὲ εἴπῃς / τριπλασμόν, λέγεις εἰκοσιμιάν· ἐὰν δὲ ψάλλῃς ἴσον / μέλος ἤτοι ὅσα τύχου-σι κα<ὶ> ἀναῤῥοήσεις διπλασιασμὸν / λέγεις ἑπτὰ φωνὰς εἰ-δὲ ὑπῤῥέον τὸ μέλος εἴπῃς, πάλιν //(53v.) λέγεις ἑπτά. Ἅμα δὲ λέγεις εἰς τὸ ἄρξασθαι τὴν διπλοφωνίαν ἴσον.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

εἶτα διπλασμὸν[71] ἑπτὰ φωνάς, κα<ὶ> γίνονται ὀκτὼ εἰδὲ θέλεις εἰπεῖν εἰς τὴν μίαν ἀναβαίνουσαν, κατα/βαινούσαν λέγε ἕξ, ἐκλείπεται οὖν ἡ μία ἀναβαίνουσα, / κα<ὶ> γίνονται μόνον αἱ κατιοῦσαι. Οὐδέποτε φάλλονται γὰρ αἱ / ἀνιοῦσαι μετὰ τῶν κατιουσῶν· οὐδὲ αἱ κατιοῦσαι μετὰ / τῶν ἀνιουσῶν, ἀλλ' ὅπου δ' ἂν τεθῶσι κατιοῦσαι μετὰ τῶν / ἀνιουσῶν, φθείρει αὐτάς. Ὡσαύτως κα<ὶ> εἰς τὰς δύο λέξεις / πέντε, καὶ εἰς τὰς τρεῖς τέσσαρας, κ<αὶ> εἰς τὰς τέσσαρας / τρεῖς, εἰς τὰς πέντε δύο, καὶ εἰς τὰς ἕξ μίαν, κ<αὶ> εἰς τὰς / ἑπτὰ ἴσον. Εἰδὲ εἴπῃς εἰς τὴν μίαν καταβαινούσας λέ/γεις ἕξ εἰς τὰς τέσσαρας τρεῖς, εἰς τὰς πέντε δύο, κ<αὶ>/ εἰς τὰς ἕξ μίαν, καὶ εἰς τὰς ἑπτὰ ἴσον, εἰδὲ πάλιν ἑπτά, / ἢ κ<αὶ> δεκατέσσαρας ὡς δύναται ἡ φωνή. Εἰ δὲ εἴπῃς / εἰς τὴν μίαν κατιοῦσαν ἑτέρας πάλιν κατιούσας λέγε / ὁκτὼ μετ' ἐκείνην, κ<αὶ> εἰς τὰς δύο ἑννέα, εἰς τὰς τρεῖς / δέκα, κ<αὶ> εἰς τὰς τέσσαρας ἕνδεκα εἰς τὰς πέντε δώδε/κα, εἰς τὰς ἕξ δεκατρεῖς κ<αὶ> εἰς τὰς ἑπτὰ δεκατέσσα/ρας· εἰδὲ τύχωσιν εἰς τὰ πατήματα τῶν φωνῶν / ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν κεντημάτων, λέγε τὸν ἀριθ/μὸν τῆς διπλοφωνίας, εἰς τὸ πάτημα τῆς φωνῆς οἵας τύχῃ, λέγεις κ<αὶ> τὴν φωνὴν τῶν κεντημάτων. Ὁ δὲ / περισσευμὸς λέγεται οὕτως· οἷον στιχηρὸν φάλλειν, ἐὰν / ἰσοφωνῇ ἡ ἀρχὴ μετὰ τοῦ τέλους, οὐδὲν περισσεύει / φωνὴ οὐδεμία οὔτε ἀνιοῦσα οὔτε κατιοῦσα. Εἰδὲ θέ/λεις μετὰ τοῦ ἤχου τὴν ἀρχὴν κρατῆσαι, ἐὰν οὐ / περισσεύῃ, ἀλλὰ μᾶλλον ἔχει ἰσασμόν, ὁ ἦχος κα<ὶ> τὸ / τέλος εἰσὶν αἱ φωναὶ ἐπίσης καὶ ἀνιοῦσαι καὶ κατι/οῦσαι· ἐὰν δὲ εὕρῃς ὅτι περισσεύουσι φωναί, ὅσας εἴπῃς, / ἵνα εὕρῃς τὴν ἀρχήν, εἴτε ἀναβαινούσας εἴτε κατιού/σας τοιαύτας ἔχει πλέον καὶ οἷον ἐστὶ τὸ μέλος κρά/τει / δὲ πάντοτε ἀρχὴν καὶ τέλος, διὰ τὸ συντομώτερον // (54) ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς παραλλαγάς ..... / Τὸ ὀλίγον μία ..., ἡ ὀξεῖα μία ..., ἡ πεταστὴ μία· / τοῦ κούφισμα μία ..., τὸ πελαστὸν μία ..., τὰ δύο κεντήματα μία ..., / τὸ κέντημα ... κ<αὶ> ἡ ὑψιλὴ τέσσαρες .... / Ὁ ἀπόστροφος μία ..., οἱ δύο ἀπόστροφοι μία ..., / ἡ ἀπορροὴ δύο ..., τὸ κρατημοῦπορρόον δύο ..., / τὸ ἐλαφρὸν δύο .... κ<αὶ> ἡ χαμηλὴ τέσσαρες .... / Καὶ πρόσεχες οὖν ὅτι αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν / κατιουσῶν κα<ὶ> κυριεύονται ὑπὸ τοῦ ἴσου οὕτως ὥσπερ ὁρᾷς. / ....[72]

Οὕτως ὑποτάσσονται τὰ ἀνιόντα σημάδια ὑπὸ τοῦ ἴσου κα<ὶ> / ὑπὸ τῶν κατιουσῶν. Ὑποτάσσουσι δὲ κα<ὶ> τὰ ἀνιόντα πνεύμα/τα ἤτοι τὸ κέντημα καὶ ἡψιλὴ .... τὰ ἀνιόντα σώματα / ἤγουν τὸ ὀλίγον ..., τὴν ὀξείαν ... κα<ὶ> τὴν πεταστήν, / ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν ... τεθῶσιν ἢ ὑποκάτω οὕτως. / .... / Ὁμοίως κα<ὶ> τὰ κατιόντα πνεύματα ὑποτάσσουσι τὰ τούτων / σώματα, τὸν ἀπόστροφον λέγω κα<ὶ> τοὺς δύο συνδέσμους οὕτως. / ..... / Τὸ κρατημοῦπορρόον ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ ὁμαλοῦ καὶ γίνεται ἀργοσύνθετον κα<ὶ> ἡ ὑπορροὴ ὑποτάσσεται ὑπὸ / τοῦ πιάσματος κα<ὶ> γίνεται σεῖσμα οὕτως ...../ Ἡ ἀπορροὴ δὲ οὔτε σῶμα ἐστίν, οὔτε πνεῦμα, ἀλλὰ τοῦ φαρύγγος σύντομος κίνησις εὐήχως κα<ὶ> ἐμμελῶς τὴν φω/νὴν ἀποπτύουσα, διὸ κα<ὶ> μέλος καλεῖται .... / Φθορὰ τοῦ πρώτου ...., φθορὰ τοῦ δευτέρου ...., φθορὰ / τοῦ τρίτου ..., φθορὰ τοῦ <τετάρ>ου ....., φθορὰ τοῦ πλαγίου / πρώτου ....., φθορὰ τοῦ πλαγίου <δευτέρ>ου ....., φθορὰ τοῦ / βαρέως ...., φθορὰ τοῦ νεανικοῦ ....., φθορὰ / τοῦ πλαγίου <τετάρ>ου ...., ἡμίφωνον ...., ἡμίφθορον ..... // (54 v.) ἕτερον ἡμίφθορον ....

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

λέγεται δὲ παρὰ τοῖς παλαιοῖς κ<αὶ> / ὁ θεματισμὸς φθορὰ κ<αὶ> τὸ θέμα ἁπλοῦν.... καὶ ἡ ἔναρξις. /...../ Τῶν ὀκτὼ ἤχων τὰ κύρια ὀνόματα: / ὁ πρῶτος λέγεται δώριος ...., ὁ δεύτερος λύδιος, ὁ τρίτος / φρύγιος, ὁ τέταρτος μιξολύδιος...., ὁ πλ<ά>γιος τοῦ πρώτ>ου ὑποδώριος, / ὁ πλ<ά>γιος τοῦ δευτέρ>ου ὑπολύδιος, ὁ πλάγιος τοῦ <τρίτ>ου ἤγουν ὁ βαρὺς ὑπο/φρύγιος κ<αὶ> ὁ πλάγιος τοῦ <τετάρτ>ου ὑπομιξολύδιος. /...../ Ὁ πρῶτος...., ὁ δεύτερος ..... ὁ τρίτος...., ὁ τέτ<αρτ>ος.... / ὁ πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου...., ὁ πλ<ά>γιος τοῦ δευτέρ>ου....., ὁ πλ<ά>γιος τοῦ τρίτ>ου ἤγουν / ὁ βαρὺς.... καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου ..... / Ὁ μέσος τοῦ <πρώτ>ου ἐστὶν ὁ βαρύς, ὁ μέσος τοῦ <δευτέρ>ου ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτ>ου, / ὁ μέσος τοῦ τρίτου ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου..../...../ ὁ μέσος τοῦ τετάρτου ἐστὶν ὁ πλάγιος τοῦ <δευτέρ>ου..../ Ἔχουσι δὲ κ<αὶ> οἱ πλάγιοι τὰς ἀνιούσας μέσους οὓς λέγομεν δι/φώνους, ὁ πλάγιος πρώτου ἔχει δίφωνον τὸν <τρίτ>ον οὕτως, /..... / κ<αὶ> ὁ πλάγιος τοῦ <δευτέρ>ου τὸν τέταρτον /..... / καὶ ὁ βαρὺς τὸν πρῶτον οὕτως /...../ κ<αὶ> ὁ πλάγιος τοῦ <τετάρτ>ου ἔχει τὸν δεύτερον...../

Καὶ ταῦτα μὲν περὶ τούτων ἐστίν. Τὰ δὲ μεγάλα σημά/δια τὰ ἄφωνα, ἅτινα λέγονται μεγάλαι ὑποστάσεις / ταῦτα δὲ εἰσὶ μόνον διὰ χειρονομίας κείμενα, κ<αὶ> οὐ διὰ / φωνήν, ἄφωνα γὰρ εἰσίν: ἴσον.... / παρακλητική ..... κράτημα.... διπλῆ.... κύλισμα // (55) ἀντικενωκύλισμα..... τρομικὸν.... ἐξηστρεπτὸν.... / τρομικὸν.... σύναγμα.... τρομικὸν ὅμαλοῦ..... / τζάκισμα.... ψηφιστὸν..... σύναγμα..... / γοργὸν..... ἀργὸν..... σταυρὸς.... ἀντικένωμα.... / ὅμαλὸν..... θεματισμὸς ἔσω..... ἕτερος ἔξω.... / ὑπέχεμα..... παρακάλεσμα.... ἕτερον παρακάλεσμα.... / ξηρὸν κλάσμα..... ἀργοσύνθετον..... ἕτερ<ον> τοῦ ψαλτηρίου ..... / οὐρανίσμα..... ἀπάδεμα..... ψηφιστοπαρακάλεσμα..... / τρομικοπαρακάλεσμα..... πίασμα.... σεσμα.... λύγισμα..... / σύναγμα..... βαρεῖα..... καὶ ἔναρξις. /

Ἑτέρα παραλλαγὴ ἥτις λέγεται ἑρμηνεία τῆς τέχνης.

Μετὰ ταῦτα ἔδοξέ μα καὶ κανόνιον τὶ μικρὸν ἐκθῆναι / διαλαμβάνον εὐχερῶς τὴν τῶν πλαγίων[74] ἤχων δύναμιν, / κ<αὶ> ἐνέργειαν· κα<ί>περ γὰρ οὐ κύριοι, ἀλλὰ πλάγιοι ἐτάχθησαν / εἶναι, ἔχουσι κ<αὶ> αὐτὰ μεγάλα ὑποστάσεις τε καὶ δυνάμεις, / ἔχουσι γὰρ αὐτὰ διφώνους κ<αὶ> τριφώνους. Καὶ ὁ μὲν πλάγιος ἐστί, δίφωνον ἔχει τὸν <τρίτ>ον, ὁ / δὲ πλάγιος τοῦ <δευτέρ>ου δίφωνον ἔχει τὸν τέταρτον, ὁ δὲ πλάγιος / τοῦ <τρίτ>ου ἤγουν ὁ βαρὺς δίφωνον ἔχει τὸν <πρῶτ>ον ὁ δὲ πλάγιος τοῦ <τετάρτ>ου / δίφωνον ἔχει τὸν <δεύτερ>ον· καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ <τετάρτ>ου τρίφωνον / ἔχει τὸν τρίτον γ-ον[73]· ὁ δὲ πλάγιος τοῦ <τρίτ>ου ἤγουν ὁ βαρὺς τρίφω/νον ἔχει τὸν <πρῶτ>ον ὃς φθορίζόμενος ἀποτελεῖ τὸν νεανώ· ὁ / δὲ πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου τρίφωνον ἔχει τὸν <τέταρτ>ον..... /

Ἐνταῦθα βεβαιοῦται κ<αὶ> ὁ πλάγιος ἐκεῖνος κανὼν ὁ λέγων / πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ εἴτε ἀνα-βάσει κ<αὶ> / αὖθις ἐν καταβάσει, οὐχ ὁμοίως δὲ ἐπὶ πᾶσι κ<αὶ> κατὰ πάν/τα, ἀλλὰ ποτὲ μὲν ἀπὸ μέλους, ποτὲ δὲ ἀπὸ παραλλαγῆς καὶ ποτὲ μὲν οὕτω, ποτὲ δ' ἀλλέως κ<αὶ> ποτὲ μὲν ἀπὸ μέλους μόνον, ποτὲ δὲ ἀπὸ παραλλαγῆς κ<αὶ> μέλους μόνου ποτὲ δὲ ἀπὸ παραλλα/γῆς μόνης. Εὑρήσεις γὰρ ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ πλαγίου τετάρτ>ου τὸν αὐτὸν κ<αὶ> / τρίτον κ<αὶ> μέσον <δεύτε-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ρ>ον....., ὥστε ἀπὸ μὲν τοῦ <τρίτ>ου..... // (55v.) τριφωνία
ποιήσας, εὑρήσεις <δεύτερ>ον, ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου <δευτέ-
ρ>ου ἤχου / τοῦ νεανές, εὑρήσεις <τρίτ>ον, τρεῖς φωνὰς
ἀριθμήσας. Ὁ γοῦν θε/μέλιος καὶ> πάντων ἡμῖν τῶν κα-
λῶν ἡγεμὼν καὶ> ἄον φωστὴρ / τῆς καθ' ἡμᾶς ἐπιστή-
μης, ὁ μακαρίτης ἐκεῖνος μαΐστωρ κύ/ριος Ἰωάννης ὁ
Κουκουζέλης ὀνομαζόμενος πάντα ἀρίστως / ἐκθεὶς καὶ>
κανονίσας τοὺς σ[73] τοὺς τέσσαρας ἤχους καὶ μόνους
ἐνέφημεν ὡς εἰσὶν κυρίους καὶ> θεμελίους αὐτοὺς σχη-
μα/τίσας καὶ παραστήνας παρέδωκεν ἐξηγούμενος αὐτῶν /
ἄριστα τὴν φύσιν τε καὶ> τὴν γέννησις· τῶν πλαγίων[74] δὲ
καινόνα οὐδένα ἐξέθετο ἀλλ' ἢ μόνον ἕνα καὶ> γενικὸν
εὗρεν / ἄριστα, ὃν καὶ> παρέδωκεν ἐν γὰρ ταῖς τέσσαρσι
φωναῖς / ταῖς ἀνιούσαις ταῖς ᾀδομέναις οὕτως...../

Διὰ τῶν τεσσάρων ὀλίγων τοὺς πλαγίους τέσσαρας κυ-
ρίους / ἀπέδειξε ἐν δὲ ταῖς τέσσαρσι κατιούσαις, τουτέστι
διὰ / τῶν τεσσάρων ἀποστόφων, τοὺς κυρίους ἤχους τὸ
ἀνάπα/λιν πλαγίους ἐνέφηνε, τοὺς γὰρ κυρίους παρέδωκε
καὶ> / οὕτω γεννικῶς[75] ἀπέδειξε. Τοὺς γὰρ βαθμοὺς τῶν
πλαγίων[76] ἤχων ἀναβαίνων ὁ μουσικὸς κυρίους ἤχους ἀπο-
τελεῖ / καὶ> οὕτω μὲν ὁ πλάγιος τοῦ <τετάρτ>ου τέταρ-
τος γίνεται, ὁ δὲ βαρὺς / <τρίτ>ος καὶ> ὁ πλάγιος τοῦ
<δευτέρ>ου δεύτερος, ὁ δὲ πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου <πρῶτ>ος.
/ Καταβαίνων δ' αὐτὸς ἐκείνους, οὓς ἀναβαίνων αὐτὸς κυ-
ρίους / ὑπολαμβάνει, πλαγίους εὑρίσκει ἀναμφιβάλως. Τού-
τοις / οὖν ὡς ἕνεκεν μόνοις ἀρκεσθεὶς ὁ μακάριος ἐκεῖ-
νος αἰνήρ, οὐδὲν ἄλλο ἴδιον περὶ τῶν πλαγίων[76] ἤχων
παρέ/δωκε μὴ ἀκριβολογησάμενος παραδοῦναι παρεπέρω / ἰδί-
ας ὑποστάσεις, ὡς εἴρηται τῶν πλαγίων[76] ἤχων, ἀλλ' ἐμ-
περι/έχησαι αὐτοὺς μέσον τῶν κυρίων καὶ ἀναμίξας
αὐτοὺς / εἶναι καὶ> καταλέγεσθαι ἀμφοτέρους καὶ> πλαγίους
ἐν τοῖς κυ/ρίοις καὶ> τοὺς κυρίους ἐν τοῖς πλαγίοις αὐτῶν·
καὶ> οἱ μὲν κύριοι κατέρχονται μέχρι τῶν πλαγίων, οἱ δὲ
πλάγιοι ἀνέρ/χονται μέχρι τῶν κυρίων[77] καὶ οὕτω τελεοῦν-
ται ὑπ' ἀλλή/λων· ἐπεὶ οὖν καὶ> ἡμεῖς ἐπὶ τὴν ὕλην
γεγόναμεν δεῖν ὦ // (56) ἤθημεν ἐρεῖν τὰ δοκοῦντα καὶ>
παραστῆσαι τοὺς πλαγίους ἤχους, ὡς / ἄρχοντας καὶ>
αὐτοὺς καὶ> ἴσως οὐ φαῦλον μέν, οὔτε ἀπρεπές, / ὡς
γ' ἐμαυτὸν πείθω. Ἐροῦμεν δ' ἀπομαξάμενοι τὸν ἱδρῶτα /
ἀπὸ τῶν παλαιοτέρων ἀνδρῶν, ἐξ ὧν ἀποσπογγίσασθαι / καὶ
περὶ τοῦ προκειμένου ἀπήγγειλαν, ὅπως μεγάλην ἐ/καρπωσά-
μεθα τὴν ὠφέλειαν, ὡς ἀπὸ μικροῦ σπινθῆρος / εἴωθε μὲν
ἀνάπτεσθαι πῦρ· ὅθεν καὶ> εἴ τις ἡμῖν ἕπεσθ/αι βούλοιτο
καὶ ὡς διδασκάλους ἡγεῖτο διδάξομεν αὐταῖς / διὰ τοῦ πα-
ρόντος κανόνος διηνεκῶς ἔχουσι κατὰ νοῦν / τὰ λεγόμενα
ταῦτα. Ἁπλῶς γοῦν ἴσθι καθολικοὶ ἐπὶ τού/τοις ὅροι κυ-
ρίους μὲν ἤχους γινώσκων τέσσαρας δηλονότι / τὸ πρῶτον, τὸν
δεύτερον, τὸν τρίτον καὶ τὸ τέταρτον, / πλαγίους δὲ μόνον νόει,
τὸν πλάγιον τοῦ <δευτέρ>ου, τὸν πλάγιον τοῦ <τρίτ>ου ἤ-
γουν τὸν βαρὺν καὶ> τὸν πλάγιον τοῦ / τετάρτου. Κύριοι
δὲ ἐρρέθησαν, ἐπειδὴ αὐτοὶ κυρι/εύουσι πάντα τὰ μέλη
καὶ> τὰς ᾠδάς, οὐ γὰρ δύναται τὶς / ᾆσαι τὶ μικρὸν
μέλος, ὅπερ οὐ καταλήξει τούτοις ταῖς / ἠχοις, διότι οὐκ ἔχον-
σιν ἀνωτέρους αὐτῶν, ἀλλ' αὐτοὶ / εἰσὶν ἀρχαὶ καὶ> οἱο-
νεὶ πηγαὶ πάντων τῶν μελῶν καὶ> / καὶ>[78] ὧν ἄν τις
βούληται ᾆσαι καὶ> ὑψῶσαι φωνήν, διὸ καὶ> αἰνιόντες
εἰσί, τουτέστιν ἀναβαίνοντες, ὅθεν καὶ> ἐν παύῃ ἀνα/βά-
σει κύριον ἦχον ἐν ἑκάστῃ φωνῇ εὑρήσει. Ἐπειδὴ / οὐ μό-
νον ἀναβαίνει τίς, ἀλλὰ καὶ καταβαίνει καὶ> πλαγιά-/
ζει ὡς δῆθεν ἀναπαυσόμενος, ἔχουσι καὶ> οὗτοι τοὺς εἰ-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ρη/μένους πλαγίους αὐτῶν κα<ὶ> πλαγιάζουσιν ἐν αὐτοῖς καὶ τε-/
λείως ἀναπαύονται· διὸ καὶ πλάγιοι οὗτοι ἐκλήθησαν κα<ὶ> /ἀνα-
παύσεις· ὡς πλαγιάζοντας τῶν ἐν αὐτοῖς κυρίων καὶ /ἀναπαυο
μένων τελείως ἐν αὐτοῖς ὡς θεῶν ὄντων κα<ὶ> γε/νννημάτων
ἐξ αὐτῶν γὰρ ἐγεννήθησαν κα<ὶ> τὴν ὑπόστασιν /ἔχουσιν. /

Ἐκ τούτων δὴ πάντων γεννῶνται καὶ δίφωνοι / καὶ τρί-
φωνοι καὶ τετράφωνοι καὶ νεανὶ καὶ νεοί, καὶ μέσοι /
κ<αὶ> παραμέσοι κα<ὶ> κύριοι κα<ὶ> παρακύριοι· καὶ οἱ μὲν
κύριοι // (56 v.) ἔχουσι διφώνους ἔν τε ἀναβάσει κα<ὶ> καταβά-
σει τούτους· ὁ / μὲν <πρῶτ>ος ἦχος ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει
τὸν τρίτον, ἐν δὲ τῇ / καταβάσει τὸν βαρύν, ὁ δὲ <δεύτερ>ος
ἐν ἀναβάσει δίφωνον ἔχει / τὸν τέταρτον, ἐν δὲ καταβάσει τὸν
πλάγιον τοῦ <τετάρτ>ου μέσος δεύτερος λέγεται· κα<ὶ> ὁ μέ-
σος τρίτος ἐν ἀναβάσει / δίφωνον ἔχει τὸν πρῶτον, ἐν δὲ κα-
ταβάσει τὸν πλάγιον / τοῦ <πρώτ>ου· ὁ δὲ <τέταρτ>ος ἐν ἀνα-
βάσει δίφωνον ἔχει τὸν δεύτερον ἐν / δὲ καταβάσει τὸν πλά-
γιον <τοῦ> δευτέρου καὶ οὕτως ἐστὶ τὸ λε/γόμενον λεγέτω,
ὁ πολλάκις ἀπὸ τῆς διπλοπαραλλαγῆς καὶ / βαρὺς λέγεται.

Τριφώνους δὲ ἔχουσιν οἱ μὲν κύριοι ἦχοι / τούτους: ὁ
μὲν <πρῶτ>ος ἐν ἀναβάσει τὸν τέταρτον, ἐν δὲ κατα/βάσει τὸν
πλάγιον τοῦ <δευτέρ>ου, ὁ δὲ δεύτερος ἦχος ἐν ἀναβάσει /
τρίφωνον ἔχει τὸν <πρῶτ>ον ἐν δὲ καταβάσει τὸν βαρύν·
κα<ὶ> ὁ / μὲν <τρίτ>ος ἐν ἀναβάσει τρίφωνον ἔχει τὸν δεύτε-
ρον· ἐν δὲ / καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ τετάρτ>ου, ὁ δὲ <τέ-
ταρτ>ος ἐν ἀναβάσει τρίφωνον / ἔχει τὸν τρίτον, ἐν δὲ κα-
ταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ πρώτου / ἐνθαῦτα δὲ κα<ὶ> διπλο-
παραλλαγὴ γεννᾶται. Κα<ὶ> ἴσθι καθολικόν τε κα<ὶ> γενικὸν
ἐπὶ τούτοις κανόνα, ὅτι τὰ μέλη κα<ὶ> / αἱ φθορὰι ἀλλοι-
οῦσι τοὺς ἤχους καὶ ἄλλους ἀντ' ἄλλων ἀπο/τελοῦσι κα<ὶ>
τὸν μὲν <πρῶτ>ον ἦχον <δεύτερ>ον.... / τὸν δεύτερον <τρίτ>ον
..... κα<ὶ> τὸν <τρίτ>ον ἦχον <τέταρτ>ον..... / κα<ὶ> καθεξῆς. Ὁ-
μοίως κα<ὶ> οἱ πλάγιοι ἔχουσι δίφωνον, τρίφων<ον> / καὶ τε-
τράφωνον, ὁ γὰρ πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου δίφωνον ἔχει κα<ὶ>
μέσον τὸν τρίτον, τὸ αὐτὸ γὰρ δηλοῖ δίφωνον καὶ μέσος μέ-/
σον γὰρ τῆς τετραφωνίου· Ἡ διφωνία πέφυκεν ἔχει γοῦν, / ὡς
εἴρηται, ὁ πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου ἐν ἀναβάσει δίφωνον καὶ /
μέσον τὸν τρίτον ἐν δὲ καταβάσει τὸν βαρύν· ὁ δὲ / πλάγιος
τοῦ <δευτέρ>ου δίφωνον ἔχει ἐν ἀναβάσει τὸν <τέταρτ>ον / ἐν
δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ <τετάρτ>ου· ὁ δὲ βαρὺς ἐν ἀ-
να/βάσει δίφωνον ἔχει τὸν πρῶτον ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλά/
γιον τοῦ <πρώτ>ου· ὁ δὲ πλάγιος τοῦ <τετάρτ>ου ἐν ἀνα-
βάσει δίφωνον ἔχει / τὸν <δεύτερον>, ἐν δὲ καταβάσει τὸν
πλάγιον τοῦ <δευτέρ>ου. Τριφώνους δὲ // (57) ἔχουσι τα-
ύτους: ὁ μὲν πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου τρίφωνον ἐν ἀναβά-
/σει τὸν <τέταρτ>ον ἔχει ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον
<δευτέρ>ου· ὁ δὲ / πλάγιος τοῦ δευτέρου ἐν ἀναβάσει τρίφω-
νον ἔχει τὸν <πρῶτ>ον / ὃς φθοριζόμενος, ὡς εἴρηται, ἀπο-
τελεῖ τὸν νεανὶ ἐν δὲ / καταβάσει τὸν βαρύν, ὃς φθορι-
ζόμενος ..... / λεγετο....[79]. / ὁ δὲ βαρὺς ἐν ἀναβάσει τρί-
φωνον ἔχει τὸν <δεύτερ>ον ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγιον τοῦ
<τετάρτ>ου· ὁ δὲ πλάγιος τοῦ <τετάρτ>ου ἐν ἀνα/βάσει δίφω-
νον ἔχει τὸν <τρίτ>ον ἐν δὲ καταβάσει τὸν πλάγι<ον> / τοῦ
<πρώτ>ου κατὰ τὸ μέτρον τῆς παραλλαγῆς· κατὰ δὲ τὸ μέ-
τρον / τῆς διπλοπαραλλαγῆς καὶ τὸν κανόνα τὸν λέγοντα, ὅτι
πᾶσα / τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ, οὕτως τρέπεται εἰς
πλάγιον τέταρτον ἀκαλύτως[80]. Ἔχουσι δὲ κα<ὶ> τετραφώνους
οὕτως· ὁ μὲν πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου τὸν <πρῶτ>ον ὃς κύρι-
ος αὐτοῦ καλεῖται, / οὗτος ἐστὶν ὁ καλούμενος κύριος
τῶν ἄλλων τετράφωνος· / εἰ οὖν κα<ὶ> οἱ ἕτεροι τρεῖς
κύριοι, τετράφωνοι εἰσὶ τῇ φύσει / κα<ὶ> τῇ τάξει,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ἀλλ' οὖν οὗτος τῶν ἄλλων ὑπερέχει ἀφ' ἑνὸς /γὰρ ἑκάστου πλαγίου ἦχον τέσσαρας φωνὰς ἀναβάς, ῥα/δίως εὑρήσεις τὸν κύριον αὐτοῦ, ὃς κα<ὶ> τετράφωνος λέγεται, /ἐπειδὴ ἐκ τοῦ ὑποκειμένου ἦχον τέσσαρας ἀνῆλθε φων/άς, ὥσπερ ἂν δηλονότι ἀπὸ τοῦ πλαγίου πρώ<τ>ου εἴπῃς οὕτως· /...../ἀπὸ τοῦ πλ<α>γίου δευτέρου.....· /ἀπὸ τοῦ βαρέως....·/ἀπὸ δὲ τοῦ πλ<α>γίου τετάρτου οὕτως...../

Ἐνταῦθα γοῦν ἔγνως τοὺς πάντας κυρίους τετραφώνους, ἐ-/πειδὴ τέσσαρας φωνὰς ἐκ τῶν πλ<α>γίου[81] ἦχων ἀνῆλθες / κα<ὶ> τῶν κυρίου[81] εὗρες· ὅμως δὲ κα<ὶ> οἱ τετράφωνοι κα<ὶ> οἱ λοιποὶ / κύριοι ὡς προείρηται κα<ὶ> λέγονται εἰσίν· ἀλλ' οὖν ὁ μὲν <πρῶτ>ος ἦχος / κατὰ πάντων ἔχει τὸ κράτος, οὐδεὶς γὰρ τῶν ἄλλων, ὡς // (57v.) οὗτος χαρακτηρίζεται πρῶτος τετράφωνος ἔχει γὰρ τὰ εἴδη πο/λλά: ἔχει μὲν πρῶτον τὸν σκῦλον τε κα<ὶ> ἰσχυρὸν ὡσανεὶ εἶ/δος πολεμικώτατον· εἶτα τὸ λαμπρόν, κα<ὶ> πεπαρρησιασμ/ένον μέλος, εἶτα τοὺς κρότους τῆς[82] ᾠδῆς αὐτοῦ· ταῦτα μὲν / μετὰ παῤῥησίας ὁ πρῶτος λαμπρότερος τῶν ἄλλων ὑ/περέχει[83] διὸ κα<ὶ> εἴληφε τὰ πρωτεῖα αὐτοῦ λεγέσθαι πρῶ/τος, ὃς δηλονότι κα<ὶ> τετρανός· τετράφωνος λέγεται ἀπὸ τοῦ / πλ<αγίου πρώτ>ου τέσσαρας φωνὰς ἀνελθών. Ὁ δὲ πλάγιος τοῦ <δευτέρ>ου / τετράφωνον ἔχει τὸν <δεύτερ>ον ὁ δὲ βαρὺς τετράφωνον ἔχει τὸν / τρίτον, ὁ δὲ πλ<άγιος τετάρτ>ου τετράφωνον ἔχει τὸν τέταρτον. /Παραμέσους δὲ ἤτοι παρακυρίους ἔχουσι: /ὁ μὲν πλάγιος τοῦ <πρώτ>ου τὸν δεύτερον ἦχον....·/...../ὁ δὲ πλάγιος τοῦ δευτέρου τὸν τρίτον...·/..../ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τρίτου ἤγουν ὁ βαρύς, τὸν <τέταρτ>ον....·/..../ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τετάρτου τὸν <πρῶτ>ον οὕτως.....

Ἀπορήσειεν ἄν τις πῶς οἱ πλάγιοι τῶν ἠχων καίπερ ἐλαχιστότεροι τῶν κυρίων ἔχουσι τετραφωνίαν, οἱ δὲ κύριοι οὐδαμῶς / ὅτι οἱ μὲν πλάγιοι τῇ φύσει ὄντες κύριως ἔχουσι τοὺς καλο/μένους τετραφώνους, οἱ δὲ κυρίως κύριοι φύσει ὄντες, κυ/ρίως οὐκ ἔχουσιν, ἵνα αὐτῶν τετράφωνα ἔσονται εἰ γὰρ / ἐκ τοῦ κυρίου ἦχον τετράφωνα, δηλαδὴ δυναστεύον/τος[84] ἐξελθὼν κα<ὶ> ἀναβαίνων φωνὰς τέσσαρας./

Καὶ εὐλόγως[85] ἐκεῖνος κληθήσεται κα<ὶ> γεννήσεται κύριος· οὗ/τος ὃν κατέλιπες κάτω καὶ ἀνήλθες τέσσαρας οὐ κύρι<ος> /ἐτ' ἄλλα πλάγιος εὑρεθήσεται κατελθόντος σου <τέσσαρ>ας φωνάς· / καὶ οὕτως οἱ μὲν πλάγιοι τετραφώνους ἔχουσι τοὺς κυρίους // (58) αὐτῶν ὡς μὴ δυνάμενοι ποτὲ εἶναι κύριοι, ἀλλὰ πλάγιοι. / Οἱ δὲ κύριοι κυρίως ὄντες, κυρίους οὐκ ἄνποτε σχοῖεν καὶ /ἥκισα πλάγιοι κληθεῖεν, ἕως κύριοι ὦσι; κα<ὶ> ταῦ/τα μὲν περὶ τούτων./

Εἴρηται κα<ὶ> περὶ τῶν μελῶν κα<ὶ> φθορῶν ὅτι αὐτὰ εἰσὶ / τὰ ἀλλοιοῦται κα<ὶ> τοὺς ἤχους κα<ὶ> τὴν ἐκ μέτρου παραλλα/γήν· ἔστιν ὅτε καὶ ἄλλην τινὰ οὐσίαν κ<αὶ> μελωδίαν τοῦ / προκειμένου ποιοῦσιν, ἅπερ εἴ τις ἐπιστημόνως ἔν τε τῷ / παρ' ἡμῶν ἐκτεθέντι πρὸ τούτου περὶ τῆς ἀριθμή/σεως τῶν φωνῶν κα<ὶ> τῆς τάξεως κα<ὶ> γνώσεως τῶν ἤχων / ἐρευνήσας ἐν τῷ παρόντι κανονίῳ εὑρήσειεν ἂν διελθών. / Ταῦτα δὲ πεπόνηται κα<ὶ> συντέτακται παρὰ τοῦ ἐλαχίστου / τῶν ἱερέων[86] κα<ὶ> τῶν ἐμπείρων ἐν μουσικῇ κυρίου Ἰωάννου ἱερέ/ως οὗτος ἐπίκλην ἔτυχε Πλουσιαδινός. Εἰ μὲν οὖν ἱκανὰ / ταῦτα, ὦ μουσικοί, κα<ὶ> ὑμῖν λυσιτελοῦνται εἴσεσθε, εὖ ἂν ἔχοι / ἡμῶν εἰδ' ἄχρηστα εὕροιτε καὶ ἀνωφελῆ, οὐ τῇ τέχνῃ τὸ ἔγκλημα, ἀλλὰ τῇ ἀμαθείᾳ ἐγέγραπτο. //

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE

Deoarece nu am avut la dispoziţie decât un singur manuscris al lucrării lui Plusiadinos, nu am putut alcătui o ediţie critică. Din acelaşi motiv am socotit că nu este oportun să corectăm greşelile din textul manuscrisului ci să le semnalăm în notele aferente, pentru ca în cazul în care se vor mai găsi şi alte manuscrise (variante) ale lucrării să se poată compara textele şi stabili care este cel mai apropiat de cel original. Nu am operat modificări decât în privinţa punctuaţiei, a notării cu majuscule şi uneori a accentului sau spiritului.

[1] Prima literă din cuvânt este acoperită de o pată de cerneală.

[2] Logic aici ar trebui să figureze prepoziţia ὑπέρ, pentru că norii nu pot să se afle sub pământ.

[3] Corect ἔνθα.

[4] Corect δύο, aşa cum se vede şi din traducere.

[5] Corect ὁ, articolul masculin singular.

[6] Locul prepoziţiei este după cuvântul δίκαιον.

[7] Corect ἐπιτηδειότητι.

[8] Cuvântul este în plus şi trebuie eliminat din text.

[9] După această conjuncţie în textul ms. figura acelaşi cuvânt repetat din greşeală încă odată.

[10] Corect κυρίων, genitivul plural, aşa cum au şi cuvintele celelalte cu care formează împreună o sintagmă; această greşeală se repetă foarte des pe tot parcursul ms., deşi este evident şi din poziţia accentului că aici trebuie să figureze un „o" lung, specific desinenţei de genitiv plural.

[11] Corect ἤχου.

[12] Acest pasaj este aici plasat în mod greşit; nici măcar nu este o întrebare, aşa cum se specifică la începutul frazei. Abia după aceea urmează întrebarea. V. şi nota de la traducere.

[13] Corect ψάλλειν; probabil textul modelului era scris prescurtat şi copistul nu a recunoscut de fiecare dată semnele caracteristice terminaţiilor cuvintelor şi le scria „după inspiraţie".

[14] Pagina începe cu repetarea articolului, adică a ultimului cuvânt de pe fila 43.

[15] Corect αὐστηρεύουσαι.

[16] Corect δυναμένοι.

[17] Corect λυσιτελῆ, fără „ι" subscris.

[18] Aici întrebarea şi răspunsul le-am fixat noi după logica textului; în original textul curge continuu până se termină pagina.

[19] În *Ms. gr. 923/BAR* lipseşte o filă între foile numerotate 43-44. (Vezi nota 5 de la textul tradus.)

[20] Corect τῷ.

[21] Corect στοιχείων. V. şi explicaţia de la nota nr. 10.

[22] Corect ὀξείας; greşeala se explică prin atracţia acuzativului, cazul în care se afl celelalte cuvinte.

[23] Corect τονίζων.

[24] Textul se întrerupe, nu se ştie din ce cauză; însă logica expunerii nu are de suferit.

[25] Corect ἐπιβολή.

[26] La f. 50, unde se reia acelaşi text figurează forma ἀναγνὲ ἀνές.

[27] Corect ἐπαινετή.

[28] Corect ἀπαρχεῖ.

[29] Text nesigur: ὑποβολῆς sau ἀποβολῆς.

[30] Corect κατοκνήσωμεν.

[31] Corect τὰς.

[32] Corect τὴν.

[33] Corect εἰ; este conjuncţia cauzală, nu prepoziţia cu acuzativul.

[34] Corect μέχρι.

[35] Corect ἐνηχημάτων, copistul a suprimat din greşeală o silabă întreagă.

[36] Corect δηλονότι.

[37] Sintagma formată din aceste şase cuvinte este o repetiţie în text şi trebuie suprimată.

[38] Corect ὑπόκειται.

[39] Corect ἀρχαιοτέρων; v. şi nota nr. 10.

[40] Cuvântul este în plus şi de aceea l-am eliminat la traducere.

[41] Corect ἃ.

[42] Corect μετατεθεμένων; v. şi nota nr. 10.

[43] Corect ἐκπέμπει.

[44] Corect ἀρχαρίων; v. şi nota nr. 10.

[45] Probabil τὸν ἴσον, pe care îl impune logica textului.

[46] Corect σχηματότεραν.

[47] Corect ἀργείαν sau ἀργήν.

[48] Ultimele două cuvinte sunt în plus în text.

[49] Corect χαίρειν, forma de infinitiv activ.

[50] Probabil τοῦ ἴσου; v. şi nota nr. 45.

[51] De regulă ἐκτὸς se construieşte cu cazul genitiv.

[52] Cuvânt nesigur; mai degrabă χειρολυδική.

[53] Corect ἁγίων; v. şi nota nr. 10.

[54] Corect σημάδια.

[55] Corect μιλήσιος.

[56] Corect μιλήτιοι.

[57] Corect Μιλητίου.

[58] Propoziţia de la καὶ până la sfârşit trebuie eliminată, fiind în plus.

[59] Corect ἁγίων; v. nota nr. 10.

[60] Corect πλαγίων; v. nota nr. 10.

[61] Corect μέσος.

[62] Corect ἤχων.

[63] Corect βαρεία.

[64] Mai corectă pare forma ὀξήστρεπτον, deşi autorul este consecvent în folosirea celei indicate de text.

[65] De obicei în textele propediilor bizantine apare forma ὑψιλή.

[66] Corect ἀναβιβάζειν, forma de infinitiv activ; v. şi nota nr. 49.

[67] Logica textului impune schimbarea lui κύριος cu μέσος, aşa cum am procedat şi la traducere.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[68] Urmează un spațiu de trei rânduri, lăsat liber pentru desen.

[69] Corect ψαλλομένων; v. și nota nr. 10 pentru alte explicații.

[70] Cuvântul trebuie plasat pe rândul următor, după ἐκείνης.

[71] Corect διπλασιασμόν.

[72] În original este un spațiu de trei-patru rânduri lăsat liber pentru desen.

[73] Se repetă cifra, indicându-se și prin literă valoarea ei.

[74] Corect πλαγίων.

[75] Corect γενικῶς; idem, mai sus; corect: γενικόν.

[76] V. nota nr. 74.

[77] Corect κυρίων; v. explicațiile de la nota nr. 10.

[78] Cuvântul este în plus, o repetare inutilă a ultimului de pe pagina cealaltă; probabil copistul a copiat și reclama din ms. care i-a servit de model.

[79] Forma cuvântului este incertă; el mai apare și ca λεγέτω.

[80] Corect ἀκολούθως.

[81] Corect πλ<α>γίων; v. și explicațiile de la nota nr. 10.

[82] Corect τῆς, fără "ι" subscris.

[83] Corect ὑπάρχει.

[84] Corect δυναστεύονται.

[85] Pare mai corectă forma de adverb εὐλόγως.

[86] Corect ἱερέων; v. și explicațiile de la nota 10.

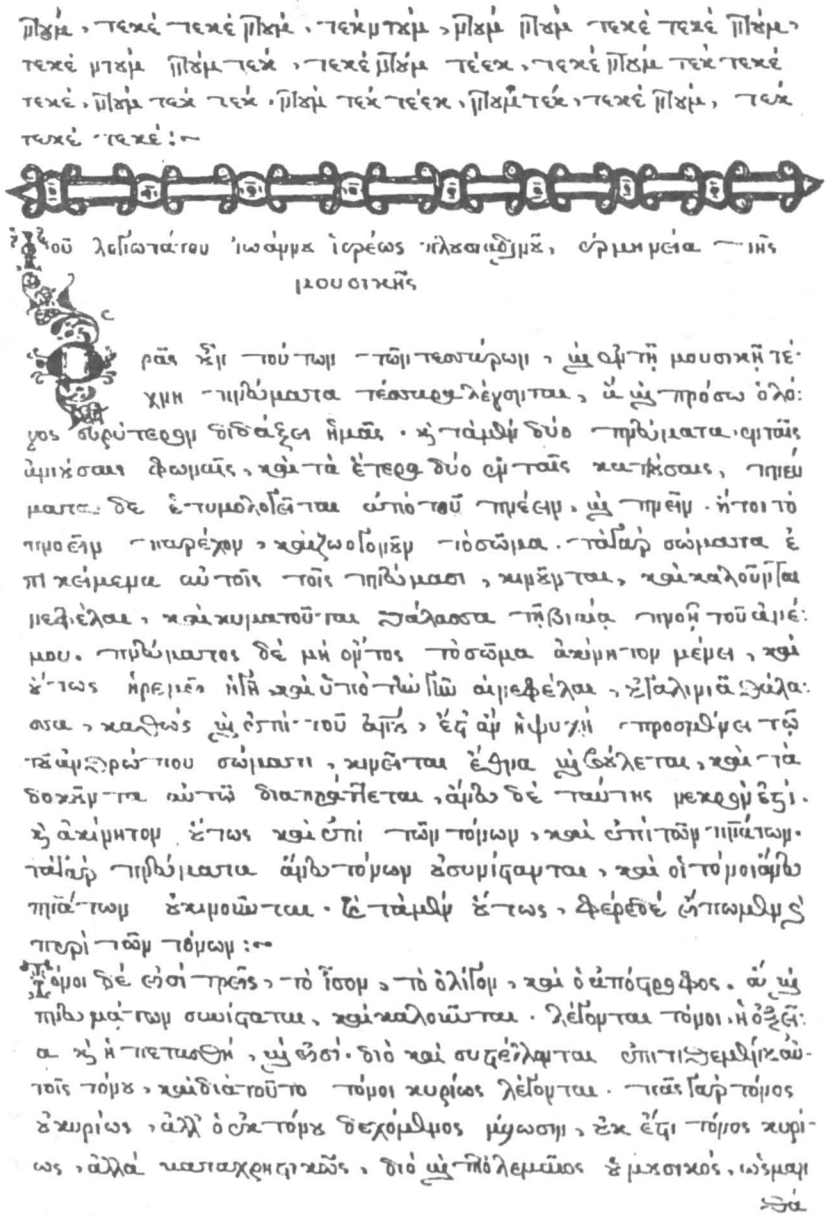


Fig. 1 – BAR, Mss. grecești 923. f. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

σώματα δὲ λέγονται, διότι ἀμφὼ τῶν τοιούτων ἐμφάσεων ἔχ
σωμάτων, τὰ ἄφωνα σώματα, ἐκλήθηται. ἔστι τὰ ἐμφω-
μα σώματα, ἐν τοῖς τῶν ἀφώνων σωμάτων. σχήματα δὲ λέ
γονται, τὰ τρία ταῦτα, τὸ πελαθρόν, τὸ κέφισμα, καὶ τὸ κρα
τημο κατὰ βασμα, διότι σχηματίζεται χειρονομίαν, διὰ τῶν σω:
μάτων δέτων τόνων. τοῦτέστι σχηματοτέροις τῶν ἄλλων ἐμφω
νῶν, σημαίνει δὲ, ὁ τὰ αὐτὰ τῶν τοιούτων δυνάμεις
μεν σημεῖα, δυνάμεις δὲ, ὁ τὰ αὐτὰ τῶν τοιούτων σημεῖα
πέρι τοῦ ἐξηγήσεως ἐξαρχῆς τῶν σημείων ὅλων. διὰ δὲ τὰ
χόρου τῶν ὀχλήσιν, ἢ τόμῃ ἡ ἡσυχία ἀχῆ, καὶ τελίας:
τοὺς ἐξηγήσεις ἀπάσας, καὶ μὴ μεμφήμοι.

ρ: διατί σημάδια;

κ: διὰ τὸ σημεῖόσθαι ἐν τοῖς γαρτίοις, καὶ ὁμοιομάζεσθαι καὶ κατὰ
τοῦ ἐπωνυμιζόμενον ἀριθμόν. ἔστι τοι ἡσύ ἄφωνοι τοιοι λέ
γονται δὲ μὴ σημεῖα, μὴ τοι σημάδια, σώματα δυνάμεις,
ἔστι τοι εἰσὶν οἱ σώδεστοι τόνοι. λέγονται δὲ ἐν σώδεστοι, σώδε
τοι, συμπλοκοι, σχήματα, σώματα, συνάγματα, ἐνδυνάμεις,
ἠχῶν τὰ ἄφωνα σημεῖα, ἀλλὰ μὴ σημάδια: -

Ἑτέρα ἡ μυθία τοῦ αὐτοῦ ποιητοῦ.

ἡμαρτοῦ, τρεμουλικόν, τζάκισμα,
ἐκ τῶν τοιούτων ἐν ἄφωνα τε, καὶ ἐμφώνα, ἡ σεστήματα
τρία, δηλονοτι τὸ μέλαφρόν τε, ἔχει τὴν πρώτην ἀρχήν, ἐν ἢ
ἡ διπλῆ τὴν δεύτερον. οὐδὲ δύο ἀπόστροφοι τὴν τρίτην. πρώ
την γὰρ ἄρθεσιν ἔχει ἐν αὐτοῖς. ἀλλὰ μὴ ἐν ταῖς καταβα
λόσαις μὴ μόνον, διότι ὡς ἅπερ τίθεται ἡ διπλῆ, ἐν τὸ μέλα
κεφάτημα, ἐν ἐν ταῖς ἀμιγόσαις, καὶ καταλήξαις φωναῖς, ἔστως
τίθεται ἐν ὀδύο ἀπόστροφοι, ἀλλὰ ἐν ἐν ταῖς καταλήξαις μό
νον. διὰ τοῦτο γὰρ ἔχουσιν αὐτὴν πρώτην τὴν ἀρχαίαν.
ἡ ἴσως κεφάτημα πρῶτον. ἡ γὰρ ἐδέχετο πτῶσιν ἡ διπλῆ,
ἐν τὸ μέγα κεφάτημα, ἐν ταῖς καταβαλλόσαις φωναῖς, ἐν ὡς
πρῶτα τόνον, ἐν τόνον, ὡς ἅπερ τίθεται ἐν ἐν ταῖς ἀμι
γόσαις φωναῖς, καὶ ἐν ἐτίθετο ἐν ὀδύο ἀπόστροφοι ἐν ταῖς

κατὰ

Fig. 2 – BAR, Mss. grecești 923. f. 48.

ἐμφιτικεῖν κύλισμα. τρεμικόν ἐξηκρεπτόν
τρεμικόν σύμαγμα τρομικόν ὁμαλὲ
τζάκισμα ψηφιστόν ψηφιστόν σύκαμα
γορχόν ἀρτόν σαυρός ἐμφιτικεῖμα
ὁμαλόν θεμιτισμός ἔσω ἕτερος ἔξω
ὑπέγορμα παρακάλεσμα, ἕτερον παρακάλεσμ
ξηρὸν κλάσμα ἀρτοσύνθετον ἕτερ ψαλτήριο
ἐφέμισμα ἀπόδερμα ψηφιστοπαρακάλεσμ
τρομικοπαρακάλεσμα πίασμα σῶμα λύγισμα
σύαγμα βαρῦα ἐν ἀρξῆς: ~

Ἑτέρα παραλλαγή, ἥτις λέγεται ἑρμηνεία τῆς τέχνης.

Μετὰ ταῦτα ἐδόξεμοι, καὶ καμόμοιν τὴν μικρὸν ἐκβῶναι,
διαλαμβάνον εὐχερῶς τὴν τῶν πλαγίων ἠχῶν δυνάμιν,
ἐν ἐμόρφεσιν. ἐν πόσον γὰρ ἐκόριοι, ἀλλὰ πλάγιοι ἐτάχθησαν
ἤμαι. ἔχουσι ἐν αὐτοῖ μεγάλας ὑποτάσεις τε, καὶ δυνάμις,
ἔχουσι γὰρ αὐτοῖ διφώνους ἐν τριφώνους. καὶ ὁμὲν πλάγιος
τοῦ α: ὁ ἐν α: ἐν τοῖς πλαγίοις ἐστί, διφωνον ἔχει τὸν γ: ὁ
δὲ πλάγιος τοῦ β διφωνον ἔχει τὸν τέταρτον. ὁδὲ πλάγιος
τοῦ γ, ἤτοι ὁ βαρύς, διφωνον ἔχει τὸν α: ὁδὲ πλάγιος τοῦ δ
διφωνον ἔχει τὸν β: καὶ ὁμὲν πλάγιος τοῦ δ: τρίφωνον
ἔχει τὸν τρίτον γ: ὁδὲ πλάγιος τοῦ ζ: ἤτοι ὁ βαρύς, τρίφω:
νον ἔχει τὸν α: ὁ ἐν φθορίζοντος ἐστὶ τελεῖ τὸν μεταμὲν ὁ
δὲ πλάγιος τοῦ α: τρίφωνον ἔχει τὸν δ:

Ἐπὶ τῶν βαβαίνεται ἐν ὁ παλαιὸς ὁ ἐν ἐμὸς καὶ ὁ ἐν ἐλέγων
πᾶσα τριφωνία τοῖ αὐτοῦ ἠχοῦ ποιεῖ, ἐν τὰ βαβάσεν, ἐν
ὡς ἐν καταβάσεν. ἐκ ὁμοίως δὲ ἐπὶ τῶν, ἐν κατὰ παρ:
τα. ἀλλὰ ποτὲ μὲν ἀπομέλεις, ποτὲ δὲ ἀπὸ παραλλαγῆς, καὶ πο:
τὲ μὲν ἔτω, ποτὲ δ' ἀλλέως. ἐν ποτὲ μὲν ἀπομέλεις μόνον, πο:
τὲ δὲ ἀπὸ παραλλαγῆς ἐν μέλεις μόνον. ποτὲ δὲ ἀπὸ παραλλα
γῆς μόνης. ὑπόκρισεις γὰρ ἐν τῷ οἴκῳ τὸ πλ: ζ τοῦ αὐτοῦ, ἐν
τρίτου ἐν μέσου β ὡς ἐὰν ὁ μὲν τοῦ γ:

τρι

Fig. 3 – BAR, Mss. grecești 923. f. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN DECOR DE VICTOR BRAUNER

Există o categorie de spectacole despre care istoricii de teatru nu găsesc nimic – sau mai nimic – în presa vremii. Ne gândim, de pildă, la cele prezentate în grădinile de vară din secolul trecut, după închiderea stagiunii, deşi erau jucate de actorii teatrelor naţionale. În perioada interbelică, într-o situaţie similară sunt „revistele" care precedau filmele, la cinematograf (deşi aduceau, uneori, în faţa publicului de cartier, actori ca Alexandru Giugaru). Un cuplet de atunci suna cam aşa: „Grupul nostru' are misteru'/Să distreze cartieru'/Domnişoară, domnişoară, noi venim/Bim, bim, bim, bim!/ Că vă iubim". Cu „vedete" ştiute pe dinafară, căutate şi aplaudate tocmai pentru ticurile jocului lor, pentru improvizaţiile vulgare şi glumele fără perdea, aceste scurte spectacole – comice, muzicale, dansante – de largă popularitate, au dispărut, lăsând rareori după ele o notă de gazetă sau câteva fotografii, păstrate de un actor mort în mizerie. Şi, totuşi, aceste reprezentaţii – un fel de Kitsch scenic – aveau hazul lor şi fantezia lor care puteau să strâmbe nasul, dar descreţeau frunţile: un haz de necaz, o fantezie din sărăcie...

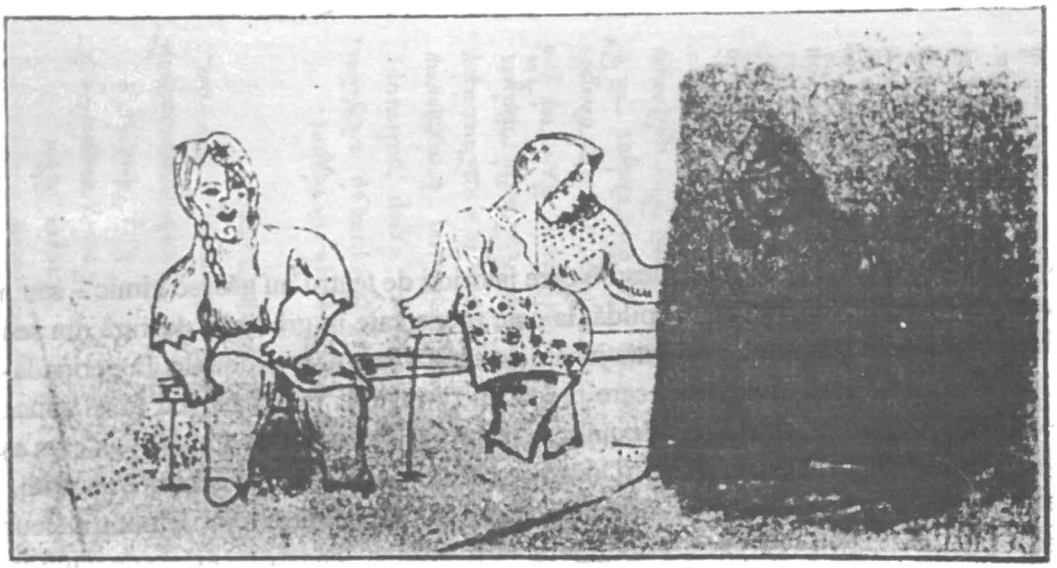
O astfel de „revistă" a fost cea de la Cinema „Marioara Voiculescu" (Cercul Militar), pe textul cunoscutului actor şi umorist Ion Manu, *Mică, dar ... veselă!*, regizată de Sandu Eliad (noiembrie – decembrie 1928). În rolul principal, juca Elena Rada (Lily Rădulescu), care mai fusese distribuită de regizor şi în *Moartea veselă* de N. Evreinov (manifestările de artă nouă ale revistei „Contimporanul", 1925) sau în *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale (Teatrul Popular, 1926). Presa consultată nu face decât să anunţe spectacolul şi actriţa („Rampa", „Premiera ilustrată": „Se râde cu lacrimi în fiecare seară la revista *Mică, dar ... veselă!* cu balet special şi orchestră mărită").

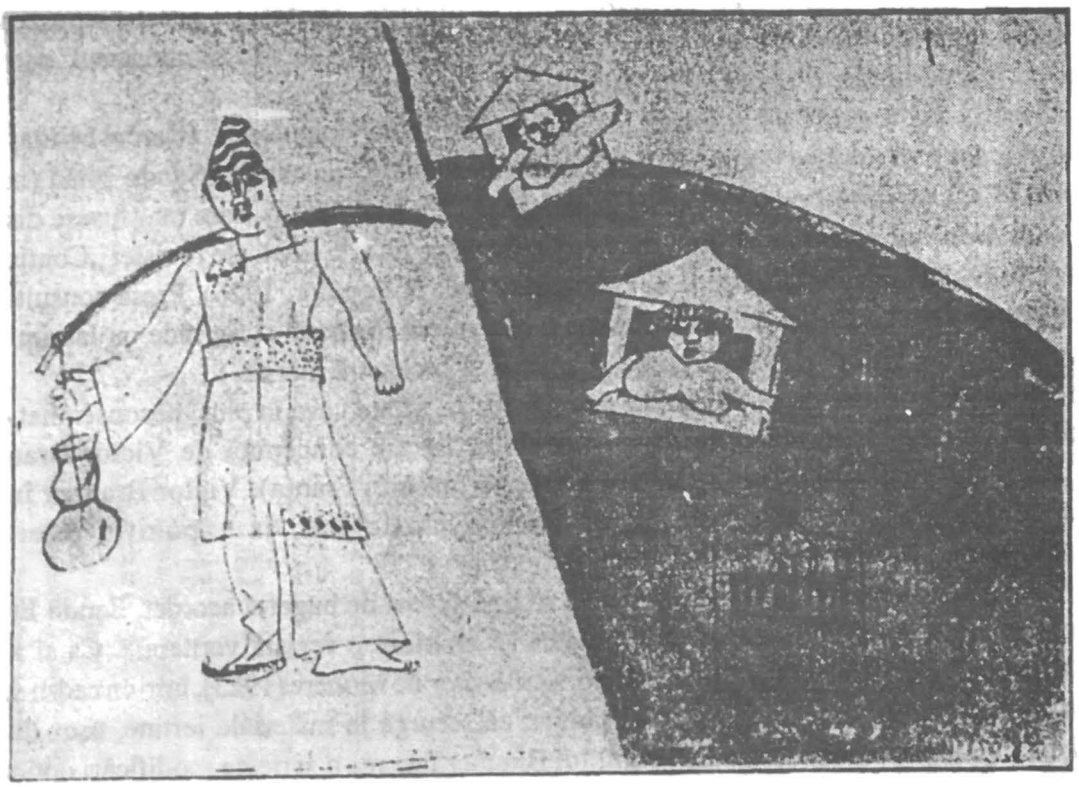
De la Sandu Eliad, cu puţin înainte de moartea sa, aflam ceva în plus, neconsemnat de presă şi neînregistrat de fotografi: scenografia spectacolului fusese concepută de Victor Brauner, fiind probabil singura realizată de el în ţară (în 1930, va pleca în Franţa). Victor Brauner începuse să fie cunoscut după ce avusese o „personală" şi participase la expoziţia internaţională „Contimporanul", în 1924.

Pentru că decorul şi costumele trebuiau să ţină seama de bugetul acordat, Sandu Eliad optase pentru o parodie revuistică, neavând posibilitatea să monteze o revistă veritabilă. Ca şi altădată, la gruparea „Insula", când fusese interpret în *Doctorul sburător* de Molière (1923), într-un cadru scenografic şi în costume de hârtie, Sandu Eliad va fi obligat să recurgă la materiale ieftine, uşor de procurat: rogojini, şipci, nuiele, placaj colorat. Decorul lui Brauner încerca o serie de modificări optice: pe fond de rogojină, diferite forme geometrice îşi schimbau poziţia, alcătuind noi configuraţii. Culorile erau dominate de bronz auriu, intenţionându-se un fast ironizat. Inovaţia de maxim efect, însă, consta în faptul că, interpreţii erau înconjuraţi de o „figuraţie" de siluete din placaj – „fetele" decupate, care susţineau „baletul special", erau mişcate cu sfori prinse pe o stinghie de lemn, după tehnica teatrului de marionete. În acelaşi an, Piscator procedase oarecum asemănător, la teatrul său din Berlin, când utilizase, pentru *Aventurile bravului soldat Svejk*, pe lângă covoare rulante şi proiecţii de desene animate, marionete (siluete) caricaturale, datorate lui G. Grosz, care reprezentau „lumea" înconjurătoare. Nu este exclus ca ecourile acestui spectacol piscatorian mult comentat să fi influenţat soluţia adoptată de Sandu Eliad şi Victor Brauner.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., Seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, Tom 43, p. 131–132, BUCUREŞTI, 1996

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro





Deşi independente de spectacol, cele două desene de Victor Brauner pe care le reproducem (după „Tiparniţa literară" nr. 3, 1 ianuarie 1929), ar putea sugera într-o măsură dinamismul simplificat, dar elocvent, al siluetelor plate într-un spaţiu convenţional, şi totodată, viziunea concentrată, eliptică, dar plină de umor, a tânărului scenograf.

ION CAZABAN

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS - BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE FILOSOFIE
REVISTA ISTORICĂ
STUDII ŞI MATERIALE DE ISTORIE MEDIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES, Mentalités-Civilisations THRACO-DACICA
DACIA - REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE - NOUVELLE SÉRIE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE
MATERIALE ŞI CERCETĂRI ARHEOLOGICE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE NUMISMATICĂ
BULETINUL SOCIETĂŢII NUMISMATICE ROMÂNE
ARHEOLOGIA MOLDOVEI
ARHIVELE OLTENIEI
EPHEMERIS NAPOCENSIS
ART TRANSILVANIAE
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE, CLUJ-NAPOCA
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE „A. D. XENOPOL", IAŞI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISSN 0039 - 3983

Lei 5 000

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro